Der Musikveranstalter
und
seine Stellung im Urheberrecht

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Juristischen Fakultät der Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Gottfried Trinklein

Referendar und Diplomvolkswirt

aus Weiden i. O.

Max-Regerstraße.

Tag der mündlichen Prüfung: 12. 7. 37.

1937

Verlags- und Dissertationsdruckerei Carl Beck, Eisfeld i. Thür.

Dekan: Professor Dr. jur. August Köhler.
Referent: Professor Dr. jur. Hans Liermann.

Meinen Eltern!

Dekan: Professor Dr. jur. August Köhler.
Referent: Professor Dr. jur. Hans Liermann.

Meinen Eltern!

Inhaltsverzeichnis

Seite

§ 1. Das Wesen des Urheberrechts 1
1. Geschichtliche Entwicklung 1
2. Wesen des Urheberrechts 4
3. Lehren vom Wesen des Urheberrechts . 15

§ 2. Der Musikveranstalter 17
1. Allgemeines 17
2. Wer ist Musikveranstalter 18

§ 3. Die Musikveranstaltung im Einzelnen und die Pflichten des Musikveranstalters 26
1. Die nichtöffentliche Musikveranstaltung . 26
2. Die öffentliche Musikveranstaltung zu gewerblichen Zwecken 26
3. Die öffentliche Musikveranstaltung zu geselligen Zwecken 32

§ 4. Die Musikveranstaltung bei Schallplatte, im Rundfunk und im Tonfilm 38
1. Mechanische Musikwiedergabe 38
2. Die Wiedergabe von Musik im Rundfunk 42
a) Allgemeines 42
b) Ist die Sendegesellschaft Musikveranstalterin? 42
Exkurs: Sendung von Schallplatten 47
c) Ist die öffentliche Lautsprecherwiedergabe eine Musikveranstaltung? . . . 51
aa) Empfänger und Urheber 51
bb) Empfänger und Sendegesellschaft 54
3. Die Wiedergabe von Musik im Tonfilm . 55

§ 5. Die Musikveranstaltung im Rahmen der Stagma 64

§ 6. Die Musikveranstaltung im Rahmen der Reichskulturkammer 69

§ 7. Der Rechtsschutz des Musikveranstalters . . 75

§ 8. Der Schutz des Urhebers gegen den Musikveranstalter 78

1. Der zivilrechtliche Schutz des Urhebers . 80

2. Der strafrechtliche Schutz des Urhebers . 83

3. Der ständische Schutz des Urhebers . . 84

Schrifttum

Allfeld, Philipp: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst (Kommentar zu dem Gesetz vom 19. Juni 1901), 2. vielfach veränderte Auflage, München 1928; zit. Allfeld.

— Urheber- und Erfinderrecht; Encyklopädie d. Rechts- und Staatswissenschaften, Bd. XIV, Berlin 1929.

Baum, Alfred: Mechanische Musikinstrumente in Ufita V, S. 485.

Begründung zu dem Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht der Literatur, der Kunst und der Photographie; veröffentlicht durch das Reichsjustizministerium, Berlin u. Leipzig, 1932.

Bley, Kurt: Über die Grundlagen des Rundfunkrechts. Diss. Erlangen, 1935.

Böhmer, Henning — Reitz, Hellmut: Der Film in Wirtschaft und Recht, Berlin 1933.

— Das Tonfilmurheberrecht des Auslandes in Ufita IX, S. 433.

de Boor, Hans-Otto: Urheberrecht und Verlagsrecht, Stuttgart 1917.

— Vom Wesen des Urheberrechts; Kritische Betrachtungen zum Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst und der Photographie in Arbeiten zum Handels-, Gewerbe- und Landwirtschaftsrecht Nr. 66, Marburg 1933.

— Der NSJ-Entwurf und die Urheberrechtsform in Ufita VII, S. 413.

— Zur Reform des Filmrechts in Ak. f. D. R. 1935, S. 830.

Bull: Die Sicherung des Filmkredits in Ufita VII, S. 478.

Cahn-Speyer, Rudolf: Über die urheberrechtliche Natur des Tonfilms. GRUR. 1929, S. 543.

Caro, F.: Die Welt des Urheberrechts und das Tonfilmproblem in Ufita IV, S. 105.

Caselli, Piola: Les principes fondamentaux en droit d'auteur d'édition et de tadiophonie en Italie. Arch. f. F. 1930 S. 221.

Daude, Paul: Die Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und das Verlagsrecht, Berlin 1910.

Dawid, Heinz: Der Rundfunk und das Urheberrecht. Diss. Berlin 1935.

Demant, Boris: Gegenstand des musikalischen Aufführungsrechts nach deutschem Recht; Diss. Heidelberg, Riga 1928.

Dernburg, Heinrich: Bürgerliches Recht, Bd. 6, Berlin 1910.

Dienstag, Paul, Elster, Alexander: Handbuch des Deutschen Theater-, Film- und Artistenrechts, Berlin 1932.

Dreyer, Ernst, Adolf: Deutsche Kultur im Neuen Reich. Berlin 1934.

Dungs: Lehrbuch des Urheberrechts an Werken der Literatur und der Künste. Berlin 1910.

Ebermayer: Stengleins Kommentar zu den strafrechtl. Nebengesetzen, Bd. I, S. 73—127, 128 bis 159, Berlin 1928.

Egberts: Überblick über die Rechtsprechung in Filmsachen, in Ufita VII S. 464, IX S. 59.

— Beitrag zur Frage der Musiktantiemen bei Tonfilmen in Ufita VII S. 179.

Elster, Alexander: Urheber- und Erfinder-, Warenzeichen- und Wettbewerbsrecht (Gewerblicher Rechtsschutz), 2. Aufl., Berlin und Leipzig 1928, Lehrbücher und Grundrisse der Rechtswissenschaft, Bd. VIII.

— Urheberschutzgesetz in Ufita II, S. 652.

— Tonbild und Bildfunk in Ufita II, S. 255.

— Zum Filmungs- und Verfilmungsrecht in GRUR. 1926, S. 17.

Elster, Alexander: Der Schutz des Geisterwerkes als Ausgleich zwischen Urheber und Allgemeinheit in Ufita IV, S. 215.

— Schallplattenkonzerte im Rundfunk in Ufita V, S. 105.

— Der Begriff „Wiedergabe" nach geltendem Recht in Ufita V, S. 179.

— Prolegomena des Aufführungs- und Vorführungs-Urheberrechts in Ufita IV S. 433.

— Deutsche Rechtsgedanken im Urheberrecht in Ufita VI, S. 189.

— Das Urheberrecht im Umkreis der Monopol- und Wettbewerbsrechte in Ufita VI, S. 378.

— Die Lautsprecherfrage im Rundfunk-Urheberrecht. Arch. f. F. 1933, S. 364.

— Wesen, Umfang und Begründung des Schallplattenschutzrechts. GRUR. 1935, S. 140, 206.

— Die Verwertung von Urheberrechten im Tonfilm und aus dem Tonfilm. GRUR. 1936, S. 459.

v. Erffa, Margarete, Freiin: Gesetz über Vermittlung von Musikaufführungsrechten v. 4. Juli 33 in GRUR. 1933 S. 693.

— Der Stand der gegenwärtigen Urheberrechtsreform in GRUR. 1931, S. 1099.

Erlanger, Fritz: Schadensersatzpflicht und Bereicherungshaftung des Unternehmers bei Aufführung urheberrechtlich geschützter Musik; in Ufita III, S. 509.

Eschebach, Alfred: Urheberrechtsschutz im Rundfunk. Diss. Leipzig 1932.

Fehr, Hans: Das kommende Recht. Berlin 1933.

Freiesleben: Recht und Tonkunst. Leipzig 1914.

Fuchs, Lore: Die mechanisch-musikalischen Urheberrechte und die Zwangslizenz. Diss. Göttingen 1933.

Fuelster, Hans: Urheber- und Erfinderrecht in Frage und Antwort. Gießen 1926.

Gerst, Artur: Der Gegenstand des musikalischen Urheberrechts und das Recht der Melodie als Rechte des Urhebers; Diss. Erlangen 1912.

Giannini, Amadeo: Rechtsprobleme der Schallplatte in Ufita VII, S. 267.

Gloede, Fritz: Reichskulturkammer und Urheberschutz. Berlin 1935.

Goldbaum, Wenzel: Urheberrecht und Verlagsrecht. Berlin 1927.

— Tonfilmrecht, Berlin 1929.

Goebbels, Josef: Rede vom 15. November 1933 im großen Saale der Berliner Philharmonie in Dreyer: Deutsche Kultur im Neuen Reich (s. o.).

v. Grolmann, W.: System und Entwicklung der urheberrechtlichen Befugnisse im deutschen Recht unter besonderer Berücksichtigung des Rundfunks. Diss. Kiel 1928.

— Lautsprecherdarbietungen und Urheberrecht in Arch. f. F. 1931, S. 251.

Guggenheim, Michael: Das Delikt der unbefugten öffentlichen Aufführung. Diss. Erlangen, München 1933.

Hille, Karl-Heinz: Das Recht der Allgemeinheit und des Einzelnen im Rundfunk; in Arch. f. F. 1930, Sonderheft I.

Hillig, Kurt: Gutachten über urheberrechtliche, verlagsrechtliche und vortragsrechtliche Fragen. Bd. I und II, Leipzig 1928 und 1934.

Hitzig, Julius: Das königl. preußische Gesetz v. 11. VI. 1837 zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung. Berlin 1838.

Hinrichsen, Hans-Joachim: Die Übertragung des musikalischen Urheberrechts an Musikverleger und Musikverwertungsgesellschaften. Diss. Leipzig 1934.

Hoffmann, Willy: Der Gegenstand des musikalischen Urheberrechts mit besonderer Berücksichtigung des Rechts der Melodie. Diss. Leipzig 1908.

— Über den Tonfilm in GRUR. 1929, S. 1003.

— Die Wünsche der Romkonferenz als Wegweiser für die Entwicklung des Urheberrechts. GRUR. 1929, S. 699.

Hoffmann, Willy: Bildfunk, Tonbild und Tonfilm; in JW. 1929, S. 1179.

— Die Zweckübertragung im Urheberrecht. Ufita IV S. 359.

— Glosse zu den beiden Lautsprecherurteilen. Arch. f. F. 1932, S. 144.

— Das Recht an der Sendung. Arch. f. F. 1932, S. 285.

— Der neue Akt der Wiedergabe. Ufita IV, S. 474.

— Urheberrecht und Rundfunk (Ein Gutachten für den 5. Internationalen Funkrechtskongreß); in Arch. f. F. 1933 S. 301.

— Ein Deutsches Urheberrechtsgesetz (Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht mit Begründung); Berlin 1933.

— Der Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes; Ufita 1932, S. 421.

— Die Schallplattenkonzerte der Deutschen Rundfunkgesellschaft. GRUR. 1932, S. 421.

— Betrachtungen zum neuen Musikaufführungsgesetz; Ufita VI, S. 289.

— Das Gesetz über die Vermittlung von Musikaufführungsrechten v. 4. Juli 1933 und die Berner Übereinkunft. Ufita VI, S. 372.

— Die Vorschläge zur Revision der Berner Übereinkunft. Ufita VII S. 76.

— Die 50 jährige Schutzfrist. JW. 1935 S. 257.

— Die Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst v. 9. Sept. 1886, rev. in Berlin am 13. Nov. 1908 und in Rom am 2. Juni 1928; Berlin 1935.

— Der Einzelne und die Allgemeinheit im Urheberrecht und im gewerblichen Rechtsschutz. JW. 1936, S. 153.

— Gedanken zur Systematik des deutschen Urheberrechtsgesetzes.

— Die Aufgaben der deutschen Urheberrechtsreform; in Das Recht des schöpferischen Menschen, Berlin 1936.

— Das Urheberpersönlichkeitsrecht in der Berner Übereinkunft; Ufita IX, S. 114.

Hoffmann, Willy: Das neue österreichische Urheberrechtsgesetz; in Ufita IX, S. 236.

Ihlert, Heinz: Die Reichsmusikkammer in (Schriften der deutschen Hochschule für Politik), Berlin 1935.

Kanzow, Fr.: Gedanken zum Urheberrecht, Ufita VIII, S. 344.

Klauer, Georg: Die Urheberrechtskonferenz in Rom; Ufita I S. 365.

— Die Vermittlung von Musikaufführungsrechten nach dem Gesetz vom 4. Juli 1933. Ufita VI S. 291.

Klostermann, R.: Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken. Berlin 1876.

Knust, Bernhard: Geistige Organisation der Reichsrundfunkkammer in Dreyer: Deutsche Kultur im Neuen Reich. S. 108.

Koch, Justus: Das originäre Urheberrecht des Filmherstellers in Ufita VII S. 259.

— Filmrecht und Urheberrecht. GRUR. 1935, S. 214.

Kohler, Josef: Das Autorrecht. Jena 1880.

— Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht. Stuttgart 1907.

Kopsch, Julius: Die Neugestaltung des Rechts im Deutschen Musikleben; Ufita VII S. 221.

— Urheberrecht — Urheberschutz. Eine Entgegnung Ufita VIII, S. 121.

— Zum Problem des Urheberrechts an Filmwerken Ufita IX, S. 110.

— Das Urheberrecht bei Schallplatte, Film und Funk. Deutsches Recht 1936 S. 155.

Kritische Stellungnahme der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e. V. zur Urheberrechtsreform. Berlin 1932.

Kritische Stellungnahme des Reichskartells der Musikveranstalter Deutschlands zur Urheberrechtsreform. Berlin 1932.

Kuhlenbeck, Ludwig: Das Urheberrecht. Leipzig 1901.

Lindemann, Otto: Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst v. 19. Juni 1901 usw. Guttentag'sche Sammlung Deutscher Reichsgesetze Bd. 60, Berlin und Leipzig 1901.

List, Friedrich: Der Rechtsbegriff des „Rundfunks" im neuen Staat, insbes. im Rahmen des Rechts der Reichskulturkammer. Arch. f. F. 1935, S. 149.

Mandry, Gustav: Das Urheberrecht von literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst. Ein Kommentar zu dem k. bay. Ges. vom 28. Juni 1865, Erlangen 1867.

Marwitz, Bruno — Möhring, Philipp: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst; Kommentar Berlin 1929.

Marwitz, Bruno: Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken des Schrifttums, der Kunst und der Photographie Ufita II, S. 668.

— Rundfunk und Zwangslizenz. Arch. f. F. 1930, S. 521.

— Mechanische Musikinstrumente und Sprechmaschinen. GRUR. 1930, S. 654.

Mann, Wolfg.: Genießt der Urheber von Werken der Literatur nach dem deutschen Urheberrechtsgesetz Schutz gegen die Sendung. Diss. Kiel 1930.

Mittelstaedt, Johannes: Droit moral im deutschen Urheberrecht. GRUR. 1913 S. 84.

Möhring, Philipp: Das Urheberpersönlichkeitsrecht im Urheberrechtsgesetzentwurf. Ufita V S. 466.

— Reichkulturkammergesetz und Urheberrecht. GRUR. 1934 S. 332.

— Funkrecht und Urheberrecht. Arch. f. F. 1934 S. 72.

Müller, Arndt: Über die sachlichen und gegenständlichen Grenzen der Ausübung des Urheberrechts. Ufita VI, S. 398.

Müller, Ernst: Das deutsche Urheber- und Verlagsrecht. München 1901.

Müller, Georg: Bemerkungen über das Urheberpersönlichkeitsrecht. Ufita II, S. 367.

Müller, Rudolf: Urheberrecht an der künstlerischen Wiedergabe von Werken der Literatur und Tonkunst. Diss. Bonn 1928.

Munk, Walter: Die Rechtsstellung des Urhebers nach Übergang des Urheberrechts. Diss. Berlin 1933.

Neugebauer, Eberhard: Rundfunk; Ufita V, S. 490.

— Funkrecht (Stilkes Rechtsbibliothek) Berlin 1926.

— Das neue Rundfunkrecht. Arch. f. F. Sonderheft 1932.

Neugestaltung des deutschen Urheberrechts, Denkschrift der Arbeitsgemeinschaft der Verbreiter von Geisteswerken. Berlin 1932.

NSJ-Entwurf eines neuen deutschen Urheberschutzgesetzes vom 5. XI. 1933/6. V. 1934 in Ufita VII, S. 383.

Nöldecke: Die Urheberrechtsschutzfrist. Ufita V, S. 501.

Opet, Otto: Deutsches Theaterrecht. Berlin 1897.

— Beiträge zum Aufführungsrecht. Arch. f. zivile Praxis Bd. 84, S. 151.

Osterrieth, Albert: Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht. Leipzig 1892.

— Der Rundfunk und das Urheberrecht. GRUR. 1925, S. 265.

Pfennig, Bruno: Erwerb und Verlust der Einzelmitgliedschaft nach der Reichskulturkammergesetzgebung. Ufita VII, S. 28.

— Film und Urheberrechtsreform. Ak. f. D.R. 1935, S. 826.

Petzl, Karl: Die Behandlung der literarisch-musikalischen Werke (Verbindungen von Schrift- und Tonwerk) nach geltendem Recht. München u. Berlin 1911.

Pinzger, Werner: Beschränkungen des Schutzes volkstümlicher Lieder. Ufita VIII, S. 195, 214.

— Die Abgrenzung von Urheber- und Wettbewerbsrecht. Ufita III, S. 281.

Plugge, Walter — Roeber, Georg: Das musikalische Tantiemerecht in Deutschland. Berlin 1930.

— Die berufsständische Neuordnung des deutschen Filmwesens. Ufita VII, S. 1.

Plugge, Walter: Wesen und Aufgabe des Films und der Reichsfilmkammer in Dreyer (s. d.) S. 114.

Pridat-Guzatis: Hörerrecht. Berlin 1931.

— Fernseh- und Schallplattenrechtsprobleme des deutschen Rundfunkrechts. Arch. f. F. 1935, S. 145.

— Probleme des Rundfunkrechts. Ak. f. D.R. 1936, S. 544.

— Drei Instanzen. Arch. f. F. Sonderheft: Rundfunk - Urheberrecht.

Ratzkowski, Kurt: Urheberrechtliche Studien zum Radio. Diss. Königsberg 1928.

Reiche: Funkrecht. Berlin 1925.

— Nebenbemerkungen zum Funkurheberrecht. Bl. f. Funk, 1927, S. 16.

Reininger, Georg: Der Schutz des Urheberrechts im Deutschen Rundfunk. Diss. Erlangen 1928

Ries, Robert: Von der Verwertung des Tonfilmrechts, in Musikalienhandel 1930, S. 407.

Rabe, Peter: Kulturwille im Deutschen Musikleben Bd. 1 und 2, Regensburg 1935.

Radbruch: Der Mensch im Recht.

Das Recht des schöpferischen Menschen. Festschrift der Akademie für deutsches Recht anläßlich des Kongresses der Internationalen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz, Berlin 1936.

Riezler, Erwin: Deutsches Urheber- und Erfinderrecht. München und Berlin 1909.

Richter, Idephonus: Urheberrecht und Reichskulturkammer. Ufita VII, S. 329.

Rinecker, Franz: Das ausschließliche Aufführungsrecht des Urhebers eines Werkes der Tonkunst. Diss. Erlangen, 1912.

Ritter, Wilhelm: Das Volksfest im musikalischen Urheberrecht. Eine Studie über § 27 Ziff. 1 LUG. Ufita VIII, S. 378.

Roeber, Georg: Aufführung und Vorführung in ihrer rechtlichen Beziehung zum Tonfilmwerk. Ufita IV, S. 55.

— Zur Methode der rechtlichen Behandlung des Tonfilms. Ufita IV, S. 270.

— Schallplattenkonzerte im Rundfunk, Arch. f. F. 1932, S. 42.

— Glosse zum Tonfilmurteil des Reichsgerichts. Ufita VI, S. 229.

— Filmkammergesetzgebung und Berner Konvention. Ufita VI, S. 361.

— Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit. Berlin 1933.

— Das Abkommen über die Vergebung von Aufführungsrechten am Filmtheater. Ufita VII, S. 364.

— Urheberrechtsreform. Ak. f. D. R. 1935, S. 832.

— Das Tonfilmproblem und die Brüsseler Staatenkonferenz. Ufita IX, S. 1.

Roethlisberger, Ernst: Urheberrechtsgesetze und Verträge in allen Ländern. Leipzig 1914.

Rohwer-Kahlmann, Harry: Die Autonomie der berufsständischen Kulturverwaltung. Ufita IX, S. 329.

Rudloff, Georg: Urheberrechtsfragen des Tonfilms. Ufita III, S. 459.

— Rundfunk und Berner Übereinkunft. Arch. f. F. Sonderheft: Rundfunk-Urheberrecht. S. 20.

— Das Gesetz zur Verlängerung der Schutzfristen im Urheberrecht vom 13. XII. 1934. Ufita VIII, S. 107.

Rudolph, Horst: Zur Auslegung des § 2 des Schutzfristverlängerungsgesetzes. Ufita IX, S. 227.

Runge, Kurt: Wirkliche oder vermeintliche Interessenlage. Arch. f. F. Sonderheft: Rundfunk-Urheberrecht S. 12.

Ruszkowski, André: Zur Auslegung des Filmwerkes. Ufita IX, S. 168.

Sanctis, Valerius de: Urheberrecht und Interesse der Allgemeinheit. Ufita VII, S. 236.

Schenk, Herbert: Rundfunk und Schallplatte. Arch. f. F. 1936, S. 333.

— Zur Begründung des Reichsgerichtsurteils. Arch. f. F. Sonderheft Rundfunk-Urheberrecht S. 5.

Schmidt-Leonhardt, Hans: Die Reichskulturkammer. Berlin 1936 in Die „Verwaltungsakademie" Bd. I, Gruppe 2, Beitrag 20 a.

Schrieber, Karl-Friedrich: Die Reichskulturkammer Berlin 1934.

— Das Recht der Reichskulturkammer. Bd. 1—4 Berlin 1935/36.

Schuster, Heinrich: Das Urheberrecht der Tonkunst. München 1899.

Steffens, Arnold: Rundfunk-Urheberrecht. Diss. Köln 1932.

Steffens, Horst-Joachim: Die Rechtsstellung des Vermittlers im Urheberrecht. Diss. Erlangen 1936.

Steinberg, Artur: Urheberrecht und Rundfunk. Dortmund 1926.

Strauß, Richard: Gedanken zum Urheberrecht. Ufita VII, S. 217.

Tabouis: Der Schutz der Rundfunkgesellschaften gegen die gewerblichen Verwertungen ihrer Sendungen. Arch. f. F. 1933, 311.

Tatarin-Tarnheyden, Edgar: Das Reichskulturkammergesetz und seine grundsätzliche Bedeutung. JW. 1933, S. 2554.

Utescher: Die schöpferische Persönlichkeit im deutschen Wettbewerbsrecht. DR. 1936, S. 510.

Wissenkerke, Snijder van: Das Urheberrecht an Musikwerken in den Niederlanden. Ufita VI, S. 1.

Zelewski, Armand von: Das Urheberrecht auf dem Gebiete der Filmkunst (Probleme des künftigen Filmrechts). Diss. Köln, 1935.

Zeitschriften.

Ak. f. D. R.	=	Zeitschrift der Akademie für deutsches Recht.
Arch. f. F.	=	Archiv für Funkrecht.
Bl. f. F.	=	Blätter für Funkrecht.
DJZ.	=	Deutsche Juristenzeitung.
DR.	=	Deutsches Recht, Zentralorgan des Bundes nationalsozialistischer deutscher Juristen.
GRUR.	=	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht.
JR.	=	Juristische Rundschau.
JW.	=	Juristische Wochenschrift.
LZ.	=	Leipziger Zeitschrift.
MuW.	=	Markenschutz und Wettbewerb.
Ufita	=	Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht.
Stagmanachrichten		
Da.	=	Le Droit d'Auteur.

Entscheidungen.

RGZ.	=	des Reichsgerichts in Zivilsachen.
RGSt	=	des Reichsgerichts in Strafsachen.
KG.	=	des Kammergerichts.
OLG.	=	der Oberlandesgerichte.
LG.	=	der Landgerichte.
AG.	=	der Amtsgerichte.

Abkürzungen:

LUG	=	Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst v. 19. Juni 1901, 22. Mai 1910.
NSJ-Entwurf	=	Nationalsozialistischer juristischer Entwurf eines neuen deutschen Urheberschutzgesetzes.
RGBl.	=	Reichsgesetzblatt.
Be Ue.	=	revidierte Berner Uebereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Tonkunst vom 13. Nov. 1908.

s. = siehe.
a.a.O. = am angegebenen Ort.
ebso. = ebenso.
ebda. = ebenda.
u.a. = und andere.

Erwähnte Ausländische Gesetze.

Argentinien: Gesetz über das literarische und künstlerische Eigentum vom 26. IX. 1933 Da 34, 97 u. 109 ff. GRUR. 33, 101.

Chile: Urheberrechtsgesetz vom 17. März 1925. GRUR. 1926, S. 468.

Dänemark: Gesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst in der Fassung vom 26. IV. 1933 Da. 33, 85 u. GRUR. 33, 767.

Finnland: Gesetz über das Urheberrecht an Erzeugnissen geistiger Tätigkeit v. 3. VI. 1927 Da. 28, 29.

Frankreich: Gesetze vom 13. I/19. I. 1791; 19. VII. 1793; code pénal v. 1810 Röthlisb. 102 ff. Entw. v. Zay in Ufita IX, 40.

Italien: Urheberrechtsgesetz vom 7. XI. 1925, Ges. vom 14. VI. 28 (Da. 26. 2 und 29, 49) und VO. v. 20. 8. 1928 Arch. f. F. 1930, S. 452.

Niederlande: Gesetz über Neuordnung des Urheberrechts vom 23. IX. 1912 (Röthlisb.), Gesetzesänderung v. 11. II. 1932 (GRUR. 1932, S. 569, Ufita V S. 184.

Norwegen: Entwurf zu einem Gesetz über den Schutz von Geisteswerken 11. II. 27 Arch. f. F. 1931, S. 55.

Oesterreich: Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) Ufita IX S. 272 und Verwertungsgesellschaftengesetz ebda. S. 302.

Polen: Gesetz über das Urheberrecht vom 29. III. 1926 in Zeitschrift für Ostrecht 1926 S. 809.

Schweden: Gesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst v. 30. V. 1919 und 24. IV. 1931 (Da 35, 49 und 19, 121).

Schweiz: Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst vom 7. XII. 1922 (Da 23, 61).

Tschechoslowakei: Gesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Fotografie vom 24. XI. 1926. Zeitschrift für ausländisches und Internationales Privatrecht 1928, S. 201.

Ungarn: Gesetz vom 31. XII. 1921 über das Urheberrecht in Zeitschrift für Ostrecht 1927 S. 205.

USA: Gesetz vom 4. III. 1909 betr. Abänderung und Vereinheitlichung der Urheberrechtgesetzgebung. (Röthlisb. S. 344).

§ 1.

Das Wesen des Urheberrechts.

1. Geschichtliche Entwicklung.

Weder dem Altertum noch dem Mittelalter war ein Urheberrechtsschutz bekannt. [1]) Erst nach Erfindung der Buchdruckerkunst wird zum ersten Mal ein solcher Schutz gewährt, und zwar zunächst in Form vom Privilegien zum Schutze gegen Nachdruck. Doch handelte es sich dabei ausschließlich um einen Verlagsschutz des Inhalts, daß der Verleger als Inhaber des Privilegs den Gegenstand seines Rechts verwerten durfte. Die Person des Urhebers trat dabei nicht in Erscheinung. Auch in den allgemeinen Nachdrucksverboten, die seit dem 16. Jahrhundert vorkommen, kam der Gedanke, daß das Recht als Schutz einer geistigen Tätigkeit allein dem Autor zustehe, nicht zum Ausdruck. [2])

Den ersten Schritt zu einem eigentlichen Urheberschutz finden wir erst Ende des 18. Jahrhunderts in der Bestimmung des Allgemeinen Landrechts, daß von dem Verleger wenigstens der Erwerb des Verlagsrechtes ein redlicher sein mußte. Im übrigen handelte es sich jedoch auch hier um einen reinen Verlagsschutz. [3]) So finden wir im Preußischen Landrecht zwar für den Verleger das Erfordernis eines das Verlagsrecht einräumenden Vertrages mit dem Verfasser. Ferner war die Zustimmung des Verfassers bei Aufnahme einer gedruckten Schrift in ein Sammelwerk erforderlich. Sonst ist aber von einem Recht des Verfassers, sich gegen unbefugte Wiedergabe zu schützen, nichts enthalten. [4])

In England dagegen finden wir schon bald ein allerdings sehr beschränktes ausschließliches Recht des Autors, sein noch nicht gedrucktes und veröffentlichtes Werk zu drucken. Dieses Recht wurde durch Parla-

---

1) Allfeld, Komm., S. 1.
2) Siehe Kohler UR., S. 61 ff.
3) Siehe ALR., 1. Teil, XI. Titel, §§ 996 ff. 2. Teil, II. Titel §§ 1294 ff.
4) Allfeld, a. a. O., S. 1.

mentsakte von 1709 zur Anerkennung gebracht. In Frankreich wird ein selbständiges Recht des Urhebers in dem Dekret von 1793 anerkannt. [5])

In Deutschland ist die Anerkennung eines ausschließlichen Rechtes des Urhebers an geistigen Erzeugnissen zum ersten Male im bayerischen Strafgesetzbuch von 1813 enthalten. Eine ähnliche Bestimmung bringt das badische Landrecht. Das „ursprüngliche Eigentum" an jeder niedergeschriebenen Abhandlung wurde dem Verfasser zugesprochen. Diese territoriale Gesetzgebung war zwar ein wesentlicher Fortschritt, doch war die allgemeine Rechtszersplitterung so groß, daß ein einheitlicher Schutz nicht möglich war. [6]) Der Weg der weiterer Entwicklung zeigte daher vor allem die Tendenz zu einer einheitlichen Regelung. Bahnbrechend dafür war das preußische Gesetz von 1837 (11. 6.), [7]) das ein ausschließliches Recht des Urhebers auf Vervielfältigung für Werke der Kunst und der Literatur enthielt. Die wichtigste Bestimmung war die Festsetzung von Schutzfristen für die Verfasser musikalischer Kompositionen, nämlich auf 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers. Weiter enthielt es ein ausschließliches Recht des Urhebers auf Aufführung ungedruckter dramatischer und musikalischer Werke für Lebenszeit und 10 Jahre nach dem Tode. Das Gesetz erging noch während der Beratungen der Bundesversammlung über die Fassung des Bundesbeschlusses vom 9. November 1837, welcher die Regelung des Urheberrechts in den einzelnen deutschen Staaten zum Inhalte hatte. [8]) Dieser Bundesbeschluß war der Schlußstein der Entwicklung seit 1815. Am 8. Juni 1815 war im Art. 18 der deutschen Bundesakte die Abfassung gleichförmiger Verfügungen über die Sicherstellung der Rechte der Schriftsteller und Verleger gegen den Nachdruck in Aussicht gestellt worden. Es folgte schon 1818 ein dahingehender Gesetzentwurf. Doch erst am 6. September 1832 kam ein konkreter Bundesbeschluß zustande, wonach hinsichtlich der Gesetze über Nachdruck jeder Angehörige eines deutschen Staates in jedem anderen deutschen Staate gleich einem Inländer behandelt werden sollte. Im Wiener Schlußprotokoll vom 7. Juni 1834 wurde noch festgelegt, daß

5) Encyklopädie d. Rechts- und Staatswissensch. Bd. XIV, S. 4.
6) s. Allfeld, a. a. O., S. 1; Freiesleben „Recht u. Tonkunst", S. 6.
7) Gesetz zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung.
8) Allfeld a. a. O.

innerhalb des ganzen Bundesgebietes der Nachdruck zu verbieten und das schriftstellerische Eigentum nach gleichen Grundsätzen zu schützen sei. Diesem Beschluß von 1837 [9]) folgten auf der neugeschaffenen Grundlage Württemberg, Bayern, Braunschweig, Sachsen und Österreich mit Urheberschutzgesetzen. Trotzdem gab es noch viele Widersprüche und Schwierigkeiten, welche mehr und mehr den Wunsch nach einer Vereinheitlichung laut werden ließen. Der Börsenverein der deutschen Buchhändler gab diesem Wunsch durch einen Entwurf für ein umfassendes Gesetz sichtbaren Ausdruck. Dieser Entwurf führte nach verschiedenen Abänderungen durch Sachverständigenkommissionen zum sogenannten Frankfurter Entwurf vom 19. Mai 1864, der von der Bundesversammlung den einzelnen Bundesstaaten zur Annahme empfohlen wurde.

Eine einheitliche Gesetzgebung war jedoch erst möglich, als mit der Schaffung des Norddeutschen Bundes und der Reichsgründung eine gemeinsame Rechtsquelle entstand. Der Norddeutsche Bund machte in seiner Verfassung Art. 4 den Schutz geistigen Eigentums zur Sache der Bundesgesetzgebung. [10]) 1868 lag bereits ein Gesetzentwurf vor, der jedoch nach dem Gutachten einer Sachverständigenkonferenz noch umzuarbeiten war. Am 20. Mai 1870 wurde ein neuverfaßter Entwurf [11]) vom Reichstag angenommen und trat am 1. Januar 1871 in Kraft. [12]) Dieses Gesetz wurde später Reichsgesetz.

Anhaftende Mängel des Gesetzes wurden nach eingehenden Beratungen von Sachverständigenausschüssen beseitigt. So kam es schließlich zu dem, den allgemeinen Bedürfnissen angepaßtem Gesetz vom 19. Juni 1901. [13]) Die Ergänzungsnovelle vom 22. Mai 1910 stellte die Übereinstimmung mit den inzwischen zustandegekommenen internationalen Verträgen (Berner Übereinkunft) [14]) her.

---

9) Allfeld, S. 5; über die Vorgeschichte vergl. Hitzig, historische Einleitung in Kommentar zu dem Ges. v. 1837; Klostermann, das geistige Eigentum. Opet, Deutsch. Theaterrecht, S. 276/77, Schürmann, S. 177ff. Schuster, das Urheberrecht d. Tonkunst.

10) s. Allfeld in Encyklopädie.

11) Entwurf v. Otto Dambach.

12) Ges. betr. das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikal. Kompositionen und dramatischen Werken.

13) s. Allfeld, a. a. O. d. Encyklop.

14) Ges. zur Ausführung d. revidierten Berner Uebereinkunft zum Schutze v. Werken d. Literatur u. Kunst v. 13. 10. 1908.

Doch auch dieses Gesetz ist nicht für ewige Zeiten geschaffen. Die rasche technische Entwicklung vor allem der Tonwiedergabe ließ Mängel in Erscheinung treten, die zu neuen Reformvorschlägen führten. [15]) Hinzu kam 1933 die Umwälzung der gesamten Weltanschauung und damit der Rechtsauffassung durch den Sieg der nationalsozialistischen Idee. Die Reformbestrebungen haben eine neue Aufgabe bekommen und werden wohl in kurzer Zeit zu einem nationalsozialistischen Urheberrechtsgesetz führen. Der erste Schritt hierzu ist bereits getan: Am 4. Juli 1933 erging das Musikvermittlungsgesetz, das die bestehende Unsicherheit beseitigte. Nicht weniger als drei Vermittlungsgesellschaften waren nebeneinander tätig, was langwierige Prozesse zur Folge hatte, hohe Verwaltungskosten verursachte und dem Musikveranstalter unnötige Schwierigkeiten bereitete. Die bestehende Vorherrschaft einer ausländischen Gesellschaft wurde beseitigt. [15a])

Durch das Reichskulturkammergesetz vom 12. September 1933 wurde das gesamte deutsche Kulturleben neu aufgebaut und die Voraussetzungen für Sauberkeit und Ordnung im deutschen Geistesleben geschaffen.

Auch in die Rechtssprechung drang allmählich eine Auffassung von den Rechten und Pflichten des Urhebers, des Vermittlers und des Veranstalters, die den neuen Geist erkennen läßt. [16])

2. Das Wesen des Urheberrechts.

Die verschiedenen Auffassungen über das Wesen des Urheberrechts liegen im Zuge der allgemeinen geistesgeschichtlichen Entwicklung. Die große Linie Universalismus-Individualismus-Universalismus hat dem Urheberrecht seinen Stempel ebenso aufgedrückt wie dem gesamten Rechts- und Wirtschaftsleben. „Dabei darf man sich darüber klar sein, daß die Geschichte des Ur-

---

15) s. Elster: Entwurf zu einem Urheberschutzges. 1929; Hoffmann: „Entwurf eines Ges. über das Urheberrecht an Werken der Literatur u. Kunst", 1929; Marwitz: Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht in Werken des Schrifttums, der Kunst und der Fotographie 1929.

15a) Hoffmann in Ufita VI, S. 291—298.

16) so RGZ 140, 270.

heberrechts — vom Privilegienrecht bis zu den heutigen Reformwünschen — kein im freien Raum stehendes Absolutes ist und sein kann, sondern der auf einem Sondergebiet praktisch werdende Ausdruck des jeweiligen Kampfstandes zwischen Individualismus und Anti-Individualismus". [17]) Der Unterschied zwischen Sozialprinzip und Individualprinzip liegt dabei nach Elster darin, daß das Sozialprinzip von der Menschheit als einer Einheit ausgeht, in die sich die Individuen mit ihren Strebungen und ihrem Verhalten zu fügen haben." [18]) Wie überall führte der Kampf zwischen diesen beiden Weltanschauungen auch in der Auffassung des Urheberrechts zu verschiedenen Ergebnissen, die meist zwischen den beiden Gegensätzen liegen und ihr Ziel in einem Ausgleich der beiden Interessen suchen, dabei nach Grolmann jedoch meist mehr einer individualistischen Anschauung zuneigen. „Die Lösung urheberrechtlicher Fragen ist stets mehr oder minder durch eine reine Interessenabwägung bedingt". [19]) oder „Das Urheberrechtsgesetz ist lediglich der vom Gesetzgeber gezogene Ausgleich zwischen dem Rechte des Einzelnen und dem Rechte der Allgemeinheit." [20])

Je nachdem die Belange des Urhebers in den Vordergrund rücken oder unter die der Allgemeinheit gestellt sind, sind zwei Systeme des Urheberrechts zu unterscheiden: [21])

1. Das System des allgemeinen Urheberrechts und
2. das System der Einzelbefugnisse.

Das System des allgemeinen Urheberrechts gestaltet die ausschließlichen Befugnisse des Urhebers allgemein und umfassend und sucht den Interessen der Allgemeinheit durch Ausnahmen von diesem Grundsatz der Ausschließlichkeit der urheberrechtlichen Befugnisse Rechnung zu tragen. Diese Allgemeinheit beruht auf einer Generalklausel, mit deren Hilfe grundsätzlich alle wirtschaftlich verwertbaren Befugnisse zu ausschließlichen gestaltet sind.

Speziell dieses allgemeine Urheberrecht leitet sich ab von den durch die Französische Revolution zum

---

17) Elster in Ufita IV, S. 229.
18) Elster, a. a. O.
19) v. Grolmann, System und Entwicklung der urheberrechtl. Befugnisse, S. 18.
20) Hoffmann in GRUR 1936, S. 706.
21) v. Grolmann, a. a. O.

Durchbruch gelangten freitheitlichen und naturrechtlichen Auffassungen, die auch dem geistigen Arbeiter Schutz bieten wollten.

Das zweite System bestimmt die urheberrechtlichen Befugnisse auf gerade entgegengesetztem Wege, nämlich durch Festsetzung ganz bestimmter einzelner ausschließlicher Rechte. Der Schutz des Urhebers ist auf den Schutz dieser einzelnen Befugnisse beschränkt. Leitgedanke ist dabei, daß die „Interessen" der Allgemeinheit nicht hinter denen des Urhebers zurückstehen dürfen.

Im Gegensatz zur romanisch-individualistischen Einstellung nennt Hoffmann die Auffassung, die das Recht der Allgemeinheit in den Vordergrund stellt, das „germanische System." [22]) Die Entwicklung führt — ausgehend von der Romkonferenz 1928 — immer mehr zu einer Annäherung an den germanischen Gedanken der „Pflichtdurchdrungenheit des Rechtes" [23]) oder wenigstens zu einem „gerechten Ausgleich zwischen Individualprinzip und Sozialprinzip". [24]) Am stärksten tritt diese Entwicklung im französischen Privatrecht in Erscheinung, wo das rein individualistische System am weitesten vorgedrungen ist. Hier wurde vom Gesetzgeber das Urheberrecht nur vom Standpunkt des Urhebers betrachtet und Aufgabe des Gesetzgebers war es, lediglich die Schutzrechte des Urhebers zu erweitern. Auch in Deutschland gab es viele Stimmen, die für diese Auffassung eintraten. [25])

Ein Ausgleich zwischen beiden Auffassungen zeigt sich teils in der Gesetzgebung, wie vor allem im norwegischen Urheberrechtsgesetz vom 30. Mai 1930, das dem Recht der Allgemeinheit einen eigenen Abschnitt widmet, [26]) teils im Schrifttum, das eine solche Entwicklung vorbereitet. Im Juli 1931 spricht Hoffmann bereits von einer „Dualität des Urheberrechts." Das Recht des Urhebers auf uneingeschränkte wirtschaftliche Verwertung seines Geistesgutes ist das Recht der Allgemeinheit auf geistige Verwertung des Geistesgutes seiner Volksgenossen entgegengetreten. [27]) Es ist demnach falsch, von Ausnahmebestimmungen zu sprechen,

22) Hoffmann in GRUR 1936 Nr. 7, S. 707.
23) Radbruch: Der Mensch im Recht, S. 14.
24) Ester in Ufita IV, S. 228.
25) z. B. v. Grolmann, S. 22; im Prinzip auch der NSJ-Entwurf.
26) auch im Schweizerischen U. R.
27) Hoffmann, a. a. O., S. 707.

sondern man kann lediglich von einer „Grenzziehung" zwischen den Interessen des Urhebers und den Forderungen der Allgemeinheit sprechen.

Auch Elster sucht das Urheberrechtsproblem nach dem Gesichtspunkt eines Ausgleiches zu untersuchen. [28]) Er hält es für verfehlt im Urheberrecht der Neuzeit eine Stärkung des individualistischen Zuges auf Kosten der Allgemeinheit erblicken oder fördern zu wollen, wenn auch äußerlich und formal in der neueren Gesetzgebung eine Erweiterung des subjektiven Rechtes des Urhebers vorliegt. Diese Erscheinung ist eben „auf die vertiefte Erkenntnis dessen zurückzuführen, was dem Urheber zukommt, aber — und das ist es, was ich ausdrücken möchte — doch nur zum kleineren Teil ihm als neues Recht jetzt erst erfunden wird, sondern ihm schon längst hätte zukommen müssen, wenn es früher erkannt worden wäre." [29]) Das Geisteswerk kann nicht etwas für sich Bestehendes sein, sondern ist an seinen „Wirkungskreis" gebunden, der in einer „geistig-seelischen Wechselbeziehung zwischen Individuum und Allgemeinheit" besteht. Und so kommt auch Elster zu dem Ergebnis, daß das Urheberrecht eine Grenzziehung ist, wobei die Grenze dort liegt, „wo das Eigeninteresse mit dem Gesamtinteresse zusammenstößt." [30])

In einer Abhandlung über die Welt des Urheberrechts führt Caro aus, daß das Urheberrecht eine soziale Funktion darstelle: „Als zentraler Tatbestand, um den das gesamte geltende Urheberrecht kreist, ist die Relation zwischen dem Träger des Werks und der Gemeinschaft der Aufnehmenden anzusehen." [31]) Hoffmann erklärt hierzu kritisch, daß diese Beziehung vom Standpunkt des Schaffenden aus gesehen werde und dadurch die Rechtslage, die sich daraus für die Allgemeinheit ergebe, nicht näher angegeben worden sei. [32]) (Aufsatz von Julius Kopsch in GRUR 1936 S. 453).

Auch im modernen ausländischen Schrifttum finden wir ähnliche Ansichten vertreten:

---

28) Elster in Ufita IV, S. 227.
29) Elster in Ufita IV, S. 231.
30) Elster. Urheber und Erfinder, Warenz.- u. Wettbewerbsrecht, S. 15; ebenso RGZ 120/97.
31) Caro, Ufita IV, S. 105; s. dazu auch Hoffmann in Arch. f. F. 1929, S. 247; de Boor in „NS Handbuch für Recht und Gesetzgebung" 1934, S. 1015.
32) Hoffmann in GRUR 1936, S. 709.

Der Franzose Léon Duguit fordert, daß die urheberrechtliche Gesetzgebung nicht auf dem Gedanken eines ausschließlichen Verfügungsrechtes des Urhebers über ein individuelles Gut aufgebaut sein dürfe, sondern auf dem einer sozialen Funktion, die der Urheber zu erfüllen hat. „la propriété n'est pas un droit; elle est une fonction sociale." [33])

Valerius de Sanctis-Rom verlangt die Gestaltung des Urheberrechts dahingehend, daß folgende drei Endziele erreicht werden:

a) Steigerung der individuellen schöpferischen Geisteskraft,
b) Verbreitung der Kultur unter das Volk,
c) Militärische und sittliche Verteidigung des Landes, wobei der letzte Punkt allen vorauszustellen sei, insbesondere den rein individualistischen Interessen. De Sanctis schließt sich in seiner Auffassung Hoffmann an und betrachtet das subjektive Recht ebenfalls nicht als unbeschränkte Herrschaft, sondern eine von der Rechtsordnung gegebene Macht, die wie die Rechtsordnung selbst, sozial gebunden ist. [34])

Gleiche Auffassung vertritt Piola Caselli, der das Geisteswerk ausdrücklich als Ergebnis der „activité collective ou soziale doublée de l'activité personelle de l'auteur" und damit das Urheberrecht als sozial gebunden bezeichnet. [35])

In der deutschen Rechtsprechung kommt der Gedanke einer Gegenüberstellung von Interessen der Allgemeinheit, die nach Hoffmann gleichzusetzen ist mit Volksgemeinschaft gegen die Interessen des Urhebers erst 1933 zum Ausdruck. Das Reichsgericht hatte über Vermittlung von Musikaufführungsrechten eine grundsätzliche Wandlung in seiner Auffassung vollzogen, daß nämlich das Urheberrecht ein sozial gebundenes Recht ist, so daß Sinn und Ziel des Urheberrechtsgesetzes nicht die Stärkung der Stellung des Urhebers sei, sondern „die Ausgleichung der zu innerst engverbundenen Interessen des Urhebers und der Allgemeinheit." [36])

---

33) Le droit social, le droit individuel, Paris 1908; Les transformations générales du droit privé depuis le code Napoléon, Paris 12 zitiert in Hoffmann GRUR 36, 707.
Michaélidés-Nouaros b. Kopsch GRUR 1936.
34) Ufita VII, S. 236 ff.
35) Arch. für Funk, 1930, 223.
36) Hoffmann in JW 1936, S. 153.

Im Urteil vom 26. April 1933 (RGZ. 140 270 = JW 1933, 1766) heißt es:

„Durch den Verleger als Mittler der Nachfragenden tritt deren Begehr an den Urheber heraus, als sei er der Gemeinschaft durch das einmal geschaffene Werk verpflichtet. In diesen Erscheinungen des Verkehrslebens äußert sich der auf das Urheberrecht angewandte Gedanke der „sozial gebundenen Befugnis". Wie er für das Sacheigentum anerkannt ist, muß er auch für das Recht an Geisteswerken, unbeschadet des Persönlichkeitsrechts ihres Schöpfers, berücksichtigt werden."

Heute hat sich diese Auffassung vom Wesen des Urheberrechts in Deutschland ganz allgemein durchgesetzt, da das Urheberrecht von vorneherein unter nationalsozialistischen Gedanken betrachtet wird. Danach dient der Urheberschutz der Erhaltung und Sicherung des deutschen Kulturschaffens. [37])

„Träger der Kulturentwicklung eines Volkes ist der leistende Mensch und der Staat, der diese Kulturentwicklung sichern will, muß die leistende Person durch sein Recht in Schutz nehmen und ihr die Möglichkeit zur Entfaltung gewähren." [38]) An der Spitze steht der Gemeinschaftsgedanke. Schöpfer und Verbraucher gehören einer Gemeinschaft an und nur was im Interesse dieser Gemeinschaft liegt, ist des Schutzes und der Förderung wert. Es gibt kein Individualrecht im früheren Sinne mehr, denn „die schöpferische Persönlichkeit ist mehr als das Individuum, von dem Individualrecht oder Persönlichkeitsrecht ausgeht." [39]) Er und das von ihm geschaffene Werk sind, wie Hoffmann schon im Juli 1931 schreibt [40]) „nur ein Glied in der großen Kette, die von den Vorfahren über ihn hinweg zu den Kindern und Enkeln führt". Dem Kunstschaffenden ist es also gegeben, etwas bereits Vorhandenes, aus dem „Schatz der Allgemeinheit" [41]) zu entnehmen, Form zu geben und der Allgemeinheit wieder hinzugeben. „Original, fahr hin in Deiner Pracht; wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, das nicht die Vorwelt schon gedacht" ruft einer unserer größten Schöpfer

37) Utescher in Deutsches Recht, 6. Jg., S. 150.
38) Utescher, a. a. O.
39) Utescher in Deutsches Recht 1936, S. 150.
40) s. GRUR 36, S. 707.
41) Elster in Ufita IV, S. 221.

aus. [42]) Von staatlicher Seite ist dieses Verbundenfühlen und Schaffen dem Künstler als seine erste Pflicht hingestellt worden durch Dr. Goebbels anläßlich der 3. Jahrestagung der Reichskulturkammer: „Und ist es doch in unserem Staat besondere Ehrenpflicht des Künstlers, sich an das Volk als Volk zu wenden und seine Kunst in unmittelbare Beziehung zur Nation selbst zu bringen." Allerdings bleibt trotz dieser Zusammengehörigkeit primär der Gegensatz bestehen: „Der Urheber als Inhaber des ausschließlichen Verfügungsrechtes über sein Werk will dieses Recht bis zur Gänze der Machtvollkommenheit erweitern; die Allgemeinheit hat aber ein Interesse, nicht daran gehindert zu werden, das Werk ihres Volksgenossen, ist es ihr einmal zur Kenntnisnahme überlassen worden, tatsächlich kennen zu lernen, sich zum geistigen Besitzer zu machen und darüber hinaus, das wertvolle Formgut sich für alle Zeiten zu erhalten." [43]) Diese Zweiteilung erkennt aber auch der NSJ-Entwurf an. [44]) So ergibt sich der mit dem Gemeinschaftsgedanken eng zusammengehörige Ausgleichsgedanke. [45]) „Denn Gemeinschaftsrechte bedeuten aus sich selbst heraus einen Rechtsausgleich" nicht nur zwischen den einzelnen „Rechtsgenossen", sondern vor allem gegen die Allgemeinheit. [46])

Wie sah es vor dem Musikvermittlungsgesetz vom 7. VII. 1933 mit dem Ausgleichsgedanken und dem Gemeinschaftsgedanken aus?

Auf der einen Seite standen als Vertreter der Urheber die Verwertungsgesellschaften, denen der Autor, wollte er seine Rechte überhaupt auswerten, seine Ausschließlichkeitsbefugnisse übertragen mußte. Da die drei Gesellschaften wieder in einer Inkassogesellschaft zusammengeschlossen waren, hatten sie eine ungeheure Machtstellung, die sie einseitig und nur für ihre Interessen ausnützten. Auf der anderen Seite war der Musikverbreiter, der, wollte er nicht durch eine vom

---

42) Goethe, Faust, zweiter Teil, 2. Akt.
43) Hoffmann in JW 1936, S. 153.
44) Ufita VII, Heft 4, S. 1; anders de Boor in JW 1934; 1905. Hier 3-Teilung:
1. Urheber, die das Geistesgut schaffen.
2. Verbreiter, die an das Volk weiterleiten.
3. Volk, als die Gesamtheit der Hörer, Leser und Beschauer genommen.
45) Elster in Ufita 1933, 192.
46) Elster in Ufita VI, S. 188.

Verband verhängte Musiksperre wirtschaftlich ruiniert werden oder vor dem Strafrichter kommen, wohl oder übel sich den vom Schutzverband diktierten Vertragsbedingungen fügen mußte. Die Vormachtstellung lag dabei noch bei einem nichtdeutschen Verband, nämlich bei der österreichischen AKM, die sich deshalb auch gegen die Bildung einer nationalen Einziehungsgesellschaft nach dem Muster der holländischen „Buma" wandte. [47]) Ja, es war durchaus nicht selten, daß sich ein deutscher Musikverbraucher, wollte er das Werk eines deutschen Komponisten aufführen, sich an eine französische oder andere ausländische Gesellschaft wenden mußte, denen deutsche Urheber ihre Rechte abgetreten hatten. Durch die Unkenntnis vieler Musikverbreiter vom Urheberrecht und der Genehmigungspflicht für eine Aufführung war die Zahl der Schwarzspieler nach Behauptungen von Seiten der Urheber sehr hoch. [48]) Nur etwa 25 % der Gewerbetreibenden hätten demnach Verträge abgeschlossen. Da die Möglichkeit einer staatlichen Einziehung nicht gegeben war, hatte man ein umfangreiches Kontrollsystem geschaffen, das hohe Kosten verursachte und die Musikveranstalter verbitterte, also für beide Teile unbefriedigend war. Durch die Machtstellung der Einziehungsgesellschaften ergab sich der Zusammenschluß der Musikveranstalter im Reichskartell, das die Interessen der Musikverbraucher in verschiedenen Denkschriften wahrnahm und darin den Mißbrauch, vor allem was die Tantiemefestsetzung betraf, scharf kritisierte. [49]) Also alles in allem nichts als ein reiner Interessenkampf auf vorwiegend wirtschaftlichem Gebiet, bei dem die Interessen der Allgemeinheit höchstens als Vorwand für eigene in Erscheinung traten.

Es wurde zwar versucht, durch eine kollektivvertragliche Regelung Abhilfe zu schaffen, aber den Kern der Sache und damit eine endgültige Regelung fand man nicht. [50])

47) Die Buma („Bureau voor Musick-Auteursrecht") wurde durch das Ges. v. 11. 2. 1932 „zur Aenderung des Urhebeges. vom Jahre 1912 in Hinsicht auf Vermittlung in Sachen des Tonkunsturheberrechts" allein bestimmt, Vermittlungsverträge über öffentliche Aufführungen oder Vervielfältigung von Tonkunstwerken abzuschließen.

48) Klauer in Ufita VI, S. 291ff. u. Hoffmann in Ufita VI, S. 289.

49) in: Kritische Stellungnahme des Reichskartells d. Mus. Veranst. Deutschl. z. UR. Reform.

50) Vertrag zwischen Reichskartell und G. D. T.

Alle diese Mißstände fanden erst mit dem Musikvermittlungsgesetz (s. o.) ihr Ende. An die Stelle der privaten, nach Eigennutz handelnden Vermittler trat die unter staatlicher Aufsicht stehende „Stagma" [51]) als einzige deutsche Aufführungsrechtsgesellschaft. Eine paritätisch zusammengesetzte Schiedsstelle sorgt für gerechte Tantiemen, [52]) usw. Damit wurde die Erfüllung des Grundsatzes, daß das Urheberrecht ein sozial gebundenes Recht sei und nicht dem Alleininteresse des Urhebers bzw. des Inhabers der Aufführungsrechte zu dienen habe, erreicht. [53])

Der zweite entscheidende Schritt in dieser Richtung war die Verabschiedung des Gesetzes über die Bildung der Reichskulturkammer und der Erlaß der dazu gehörigen Durchführungsverordnungen, insbesondere der DVO vom 1. XI. 33. [54])

Die gegenseitigen Interessenkämpfe, bei denen die letzthin wichtigsten Interessen der Allgemeinheit immer zu kurz kommen mußten, verloren ihre Berechtigung, da durch den Zusammenschluß aller Beteiligten in der Reichskulturkammer, bzw. in den einzelnen Kammern, also in unserem Falle in der Reichsmusikkammer dokumentiert wurde, daß es im nationalsozialistischen Staate nicht mehr angängig sei, für eine bestimmte Gruppe zu kämpfen, sondern durch ersprießliche Zusammenarbeit unter Reichsaufsicht der Allgemeinheit zu dienen und damit auch dem einzelnen Mitglied der Reichskulturkammer. [55])

Durch die Reichsaufsicht und die Übertragung der Verantwortung für das deutsche Kulturleben auf die Reichskulturkammer wurde gleichzeitig ein zweiter Übelstand beseitigt, der allein mit dem geltenden Gesetz und vor allem unter den bisherigen Anschauungen über Kunst, Kultur und deren Aufgaben kaum zu beseitigen

51) Staatlich genehmigte Gesellschaft z. Verwertung musikalischer Urheberrechte.

52) Näheres siehe § 4.

53) Hoffmann in Ufita VI, S. 290.

54) Die ges. Kulturkammerges. Geb. ist abgedruckt in Schrieber: „Das Recht der Reichskulturkammer".

55) Im § 3 der 1. DVO ist diese Aufgabe dahin umrissen, „durch Zusammenwirken der Angehörigen aller von ihr umfaßten Tätigkeitszweige unter Führung des Reichsministers für Propaganda und Volksaufkl. die deutsche Kultur in Verantwortung f. Volk und Reich zu fördern, die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenh. der Kulturberufe zu regeln und zwischen allen Bestrebungen der ihr angehörenden Gruppen einen Ausgleich zu bewirken."

gewesen wäre. Dies war der Verfall und der Niedergang insbesondere der deutschen Musikkultur. Der geldbringende flache Jazzschlager verdrängte die kulturell wertvolle Musik und entfernte das Volk von seinem Wesen und seinen Quellen. Julius Kopsch stellt in seinen Betrachtungen zum NSJ Entwurf [56]) ausdrücklich fest, daß an diesem „erschütterndem Verfall der deutschen musikalischen Kultur und des deutschen Volkstums die bisherige Gestaltung und Handhabung des Urheberrechts zum großen Teil die Schuld tragen". Woher kam das?

Im Zeitalter des Liberalismus kam es in erster Linie nicht darauf an, daß das geschaffene Werk künstlerisch wertvoll und für die Allgemeinheit von erzieherischer Bedeutung war, sondern ausschlaggebend war fast nur die wirtschaftliche Verwertbarkeit. Dadurch war weder die Verbundenheit des Menschen mit seiner schöpferischen Tätigkeit, noch das Verhältnis zwischen Staat und Werk besonders geachtet. „Das Gesetz zwang den einzelnen Urheber, auf eine bestimmte Veräußerungsmöglichkeit hin zu arbeiten". [57]) Der Gedanke, Erfinder und Urheberehre zu sichern, war durch den Staat nur dürftig und unvollkommen verwirklicht. [58]) Er beschränkte sich im wesentlichen darauf, dem geistig Schaffenden die materielle Verwertbarkeit seines Erzeugnisses zu schützen, gleichgültig, ob diese gut waren oder schlecht. „Der Mann, der sich hinsetzte, um ein Stück zu schreiben, das den niedrigsten Instinkten entgegenkam, der womöglich nur ein älteres gutes Stück durch Verjazzung auf die erforderliche Stufe der Gemeinheit brachte — er wußte, daß bereits der internationale Verleger auf den „Schlager" wartete, und daß nach kurzer Zeit beträchtliche Summen als Tantiemen aus Aufführungs- und mechanischen Vervielfältigungsrechten für ihn fällig waren. Der deutsche Musiker aber, der sich mit innerem Glauben an seine Kunst hingab, um im schweren Ringen ein Werk zu schaffen, das der deutschen musikalischen Kultur würdig sei, der wußte, daß er kaum einen deutschen opferwilligen Verleger finden, sicher aber nicht die materielle Grundlage für seine Existenz, ja nur für die Existenz während der schöpferischen Arbeit an dem Werk erringen würde." [59])

56) in Ufita VII, S. 388ff.
57) Kanzow in Ufita VIII, S. 348.
58) ebso. Utescher, a. a. O., 1936, S. 150; Kopsch in Ufita VII, S. 388; Richter in Ufita VII, S. 329ff.

Ebenso klagt Richard Strauß: „Wir mußten mitansehen, wie unter der Geltung des Urheberrechtsgesetzes, das doch zum Schutze der Kunst bestimmt war, die Achtung vor der Kunst immer tiefer sank, wie die Kunst zum Tummelplatz von Geschäftemachern aller Art wurde und wie jene Geschäftemacher unter Anwendung des Urheberrechtsgesetzes mit Hilfe entsprechend geschäftstüchtiger Advokaten reichen klingenden Lohn erhielten, während ernsthaft strebende Künstler die Wertvolles zu bieten hatten, Not leiden mußten und dadurch in ihrem Schaffen gelähmt wurden." [60])

Da schon vor dem Reichskulturkammergesetz das Verhältnis zwischen Staat und Kunst ein grundlegend anderes geworden war als im liberalen Staat, nämlich auch die Kunst für die große Aufgabe der Erneuerung des deutschen Volkes heranzuziehen, [61]) ist das Reichskulturkammergesetz als die teilweise Erfüllung und Festlegung dieser Gedanken anzusehen. [62])

„ . . . . der Rechtswille ist ein anderer; früher konzentrierte sich die Gesetzgebung wesentlich auf das Bemühen, unangenehme und unerwünschte Erscheinungen zu verhindern. Das Reichskulturkammergesetz will etwas anderes. Es betrachtet die Kunst, insbesondere unsere Kunst, die Musik, als den Gegenstand des Staatswillens, nicht als einen solchen, der nebenbei liegt, sondern als einen solchen, der als Staatszweck verfolgt wird. In der Kunst sieht der nationalsozialistische Kulturwille die Blüte des Volkstums. Da eine Blüte niemals entstehen kann, wenn keine Wurzel vorhanden ist, bemüht sich das Kulturkammergesetz, die Kunst so tief im Volke zu verwurzeln, daß eine Zerstörung ausgeschlossen ist." [63])

Dabei weist aber Dr. Goebbels ausdrücklich darauf hin, daß damit nicht eine engherzige Einengung des Kunstschaffens verbunden sein soll. „Niemand ist bei uns der Meinung, daß Gesinnung Kunst ersetzen

---

59) Kopsch in Ufita VII, S. 381.
60) Ufita VII, S. 217.
61) Dieser Gedanke kommt vor allen in der Rede des Führers, gehalten auf der Kulturtagung des Reichsparteitages der NSDAP in Nürnberg zum Ausdruck. Ebenso in der Rede Dr. Goebbels, gehalten am 15. November 1933. Hier heißt es u. a.: „Die Kunst ist kein absoluter Begriff; sie gewinnt erst Leben im Leben des Volkes."
62) Kopsch in Ufita VII, S. 225.
63) Kopsch in Ufita VII, S. 225.

könnte." [64]) Der Künstler hat lediglich die Pflicht, sich die Gesetze des neuen Staates zur Richtschnur seines schöpferischen Handelns zu machen. Das Reichskulturkammergesetz hat nicht nur zur Aufgabe, dem Staat die beste Möglichkeit zu geben, das kulturelle Leben seines Volkes zu überwachen und ungesundes konjunkturbedingtes Wirken auszumerzen, sondern ihm auch die beste Möglichkeit zu geben, zu fördern, und dem Neuem Wege frei zu machen", einen neuen Deutschen Künstlertyp zu züchten, der bewußt und offen, mit Stolz und Eigenart den Aufgaben dient, die die Zeit uns gegeben hat." [65])

3. Lehren vom Wesen des Urheberrechts.

Wenn auch die einzelnen Lehren über das juristische Wesen des Urheberrechts zu seinem Verständnis heute nicht mehr den großen Wert besitzen, wie vor der Betrachtung des Rechts unter nationalsozialistischer Anschauung, so seien sie doch angeführt.

Heute allgemein abgelehnt werden:

1. Die Anschauung, das Urheberrecht sei lediglich der Reflex von Verbotsgesetzen (Reflexlehre). [66])
2. Die Monopol- oder Privilegienlehre, die, wie schon der Name sagt, das Urheberrecht als ein Monopolrecht des Werkurhebers ansah. [67])
3. Die Lehre vom „geistigen Eigentum", die aus Frankreich übernommen wurde. [68])

Von den bestehenden Lehren versucht eine Gruppe das Urheberrecht als ein einheitliches Recht darzustellen, die andere Gruppe betrachtet es als ein Doppelrecht bzw. als ein dreigeteiltes Recht:

1. Die Vermögensrechtlehre. Sie wird vor allem von Wächter [69]), Mandry [70]), Klostermann [71])

64) in der Rede vom 15. November 1933 im großen Saal der Berliner Philharmonie. Abgedruckt in Dreyer: Deutsche Kultur im Neuen Reich.
65) Goebbels, a. a. O., S. 32.
66) Vertreten von Gerber und Laband.
67) Ablehnende Kritik bei Kohler U. R.
68) Vertreten durch Osterrieth, S. 78, Kuhlenbeck, S. 44; Dernburg, S. 35 ff.
69) in „Das Autorrecht nach dem gemeinen deutschen Recht", S. 94 und in „Das Verlagsrecht mit Einschluß der Lehre von dem Verlagsvertrag und Nachdruck", S. 2.
70) in „Das Urheberrecht an literarischen Erzeugnissen und Werken der Tonkunst".
71) in „Das geistige Eigentum an Schriften usw."

vertreten. [72]) Sie wird ziemlich allgemein abgelehnt, [73]) da sie das Bestehen eines persönlichen Bestandteils im Urheberrecht verneint.

2. Die Persönlichkeitslehre. Ihr hervorragendster Vertreter ist Gierke [74]), nach dessen Ansicht das Urheberrecht in „seinem ganzen Umfang als ein aus geistiger Schöpfung fließendes Persönlichkeitsrecht zu konstruieren" ist. Diese Lehre läßt die vermögensrechtliche Seite des Urheberrechts außer Acht und verkennt dadurch das Wesen des Urheberrechts. [75])

3. Die Lehre vom gemischten einheitlichen Recht besonderer Art. Das Urheberrecht ist demnach ein aus Persönlichkeitsrecht und Vermögensrecht gemischtes einheitliches Rechtsgebilde und zwar bewirkt diese Vereinigung ein neues Recht besonderer Art: Das Urheberrecht. [76])

4. Zum Unterschied von dieser Lehre betrachtet die Lehre vom Doppelrecht das Urheberpersönlichkeitsrecht getrennt vom Urheberrecht und stellt es diesem als ein zweites Recht zur Seite.

Hauptvertreter dieser Lehre war Kohler [77]). Gegen diese Lehre spricht die Tatsache, daß das Gesetz keinen Unterschied in seinen Schutzmitteln kennt, ob vermögensrechtliche oder persönlichkeitsrechtliche Belange des Werkschöpfers verletzt worden sind.

Elster hat diese Lehre weiter entwickelt und betrachtet das Urheberrecht als ein Vermögensrecht, das sich „zufolge seiner Entwicklung aus persönlichkeitsrechtlichen und wettbewerbsrechtlichen Bestandteilen zusammensetzt". [78]) Als dritter Bestandteil kommt dazu ein Persönlichkeitsrecht besonderer Art, das „Urheberschaftsrecht". Auch diese Anschauung findet ziemlich allgemein eine ablehnende Kritik. [79])

---

72) Weitere Vertreter s. Hinrichsen, S. 6.
73) s. insbesondere Allfeld, S. 17.
74) „Deutsches Privatrecht", 1. Bd., S. 748—826 (Urheberrecht).
75) s. Elster, Urheber- und Erfinder-, Warenzeichen- und Wettbewerbsrecht (Gewerblicher Rechtsschutz; weitere ablehnende Meinungen s. Hinrichsen, S. 7.
76) Hauptvertreter: Müller, Das Deutsche Urheber- und Verlagsrecht, S. 8 u. 9; Allfeld, S. 3; Marwitz-Möhring, S. 39 u. 43.
77) in Urheberrecht, S. 1, 13ff.
78) Hinrichsen, S. 11.
79) Hinrichsen, S. 12.

§ 2.

Der Musikveranstalter.

1. Allgemeines.

Mit dem außerordentlich starken Anwachsen des Musikverbrauchs in der Jetztzeit besonders in der Form der öffentlichen Veranstaltung in kleinen Kaffees, Gasthäusern, in der Operette, im Tanzlokal und mit Schallplatte, Rundfunk und Tonfilm hat die Frage nach der urheberrechtlichen Stellung des „Veranstalters" eine wesentlich größere Bedeutung erlangt, als zu einer Zeit, da die Musik ihren Wirkungskreis im wesentlichen in einigen hundert Konzertsälen, in der Oper und in der Schul- und Hausmusik, und die hauptsächlichsten Einnahmequellen der Verlag und der Vertrieb von Noten waren. [1])

Dieser Aufschwung hängt wohl im wesentlichen mit der Mechanisierung der Arbeitsweisen des modernen Menschen und dem damit verbundenen gesteigerten Bedürfnis nach seelischer Entspannung durch leichte Musik zusammen. Das Publikum verlangte mehr und mehr nach Unterhaltungs- und Vergnügungsmusik; dies führte zur stärkeren Herausbildung des Unterhaltungs- und Vergnügungsgewerbes — auch kleinere öffentliche Lokale konnten auf die Dauer nicht ganz ohne Musik auskommen — und dadurch wurde dieser Zweig der Musikveranstalter für den Urheber der Hauptträger der wirtschaftlichen Verwertbarkeit seiner Aufführungsrechte.

Weitere Gründe für den starken Anstieg des Musikverbrauchs waren vor allem die durch Schallplatte, Rundfunk und Tonfilm hervorgerufene Popularisierung

---

1) Ausweislich der neuesten Statistik gibt es in Deutschland 5267 Lichtspieltheater (sämtlich Musikverbraucher), etwa 9000 Kaffeehäuser (rund 3000 Mus.-Verbr.) annähernd 2400 Variétés und Kabaretts (fast sämtl. Mus.-Verbr.), 43000 Gasthöfe (Hotels) und 170000 Schank- und Speisewirtschaften (wieviel davon Mus.-Verbr. ist nicht genau erfaßt); s. Plugge-Roeber, Das musikalische Tantiémerecht in Deutschland, S. 21.

der Musik und die durch den Ausbau der internationalen Austauschmöglichkeiten des Musik- und Wirtschaftslebens erweiterten Verwertungsmöglichkeiten der Kompositionen. [2])

2. Wer ist Musikveranstalter?

Während im Gesetz vom 11. Juni 1870 die Unterscheidung von „Veranlasser" und Veranstalter enthalten war, wurden im Gesetz vom 19. Juni 1901 diese Begriffe nicht mehr aufgenommen. [3]) Es ergibt sich jedoch aus den gesetzlichen Bestimmungen, und zwar aus den allgemeinen strafrechtlichen Grundsätzen über Täterschaft und Teilnahme und aus den §§ 37 ff. LUG, wer rechtlich als Veranstalter von Aufführungen oder nach der Ausdrucksweise des Reichsgerichts als „Aufführer" anzusehen ist. [4])

§ 11 II LUG bestimmt, daß das Urheberrecht an einem Bühnenwerk oder an einem Werk der Tonkunst auch die ausschließliche Befugnis, das Werk öffentlich aufzuführen enthält. Die Strafbestimmungen des § 38 LUG sehen bei einer vorsätzlichen Verletzung dieses ausschließlichen Rechts des Urhebers eine Geldstrafe vor. Es genügt dabei auch dolus eventualis. [5]) Im § 37, der die Schadensersatzansprüche des Urhebers bei Verletzung seines Rechtes regelt, genügt Fahrlässigkeit des Aufführers. Der objektive Tatbestand ist „die verbotene öffentliche Aufführung" eines Werkes der Tonkunst. Täter ist jeder, in dessen Person sich die Merkmale des objektiven und des subjektiven Tatbestandes vereinigen. Das kann immer nur eine physische Person sein; d. h. die strafrechtliche Verantwortlichkeit trifft immer nur die Einzelperson als solche oder in ihrem Handeln für eine juristische Person oder eine Gesamthänderschaft. [6]) Dies ergibt zunächst die allgemeine Begriffsbestimmung: Musikveranstalter ist, wer diejenige Tätigkeit entwickelt, durch welche das Werk in der für den Begriff der öffentlichen Aufführung erforderlichen Weise zur Darstellung und Wahrnehmung andrer ge-

---

2) Plugge-Roeber, S. 20ff.; Dienstag-Elster, S. 154 ff. Kritische Stellungnahme des Reichskartells, S. 1.
3) Lediglich im § 28 des LUG ist von der „Veranstaltung einer öffentlichen Aufführung die Rede.
4) RGStr. 41, 287.
5) Allfeld, Marwitz-Möhring, Riezler usw.
6) Riezler, S. 165.

langt," ohne Rücksicht darauf, ob er den Vorteil daraus zieht, oder ob er selbst unmittelbar bei der Aufführung mitwirkt, [7]) oder nach Roeber; auf jeden Fall derjenige, dessen Wille für die Auswahl der widerrechtlich gespielten Stücke maßgebend ist. [8]) (Vergl. RGStr. 41, 289 RGStr. v. 18. Juni 1909. [9]) Diese Definitionen decken sich mit der Anschauung des Reichsgerichts; in ständiger Rechtssprechung hat es entschieden, daß Aufführer von Musikwerken derjenige ist, dessen Tätigkeitswille auf Veranstaltung der Aufführung gerichtet und durch dessen Tätigkeit die Aufführung ins Werk gesetzt ist. (RGStr. 30, 339; 41, 289 in JW 1909 S. 530).

Hoffmann stellt den Begriff des Musikveranstalters unter den Oberbegriff des Vermittlers für Urheberrechte. Als Vermittler sind dabei alle zu betrachten, die sich zwischen Urheber und die Allgemeinheit eingeschoben haben, entweder um das Werk des Urhebers zu veröffentlichen, so der Verleger, aber auch der Theaterunternehmer und Konzertunternehmer, soweit noch keine Vervielfältigungsstücke für die Oeffentlichkeit vorliegen, die sogenannten „primären Vermittler" oder solche, die nötig sind, um das Werk wesensgleich wiederzugeben. Zu dieser zweiten Gruppe gehört in erster Linie der Konzertveranstalter, der die für die meisten Menschen zum Genuß notwendige tonliche Wiedergabe eines Tonkunstwerkes bewirkt. Ferner zieht Hoffmann noch die Urheberrechtsorganisationen, die die Vergebung der Rechte des Urhebers an die Musikverbraucher durchführen, unter den Sammelbegriff der Vermittler. Musikveranstalter im weitesten Sinn ist der Vermittler für Tonkunstwerke, [10]) oder enger gefaßt, wer die Aufführungsbefugnis des Tonschöpfers

---

7) Allfeld, S. 324.
8) Plugge-Roeber, S. 53.
9) Diese Entscheidung ist im wesentlichen der Auffassung des RGStr. 38/22 beigetreten, die noch unter Geltung des RG. v. 11. Juni 1877 entschieden hat: „Wenn der Beklagte die zur Aufführung gelangenden Musikstücke nicht kannte und auf deren Wahl keinen Einfluß hatte, können die einzelnen Stücke nicht als von ihm aufgeführt angesehen werden." Der erste Zivilsenat hat dann in der Entscheidung vom 9. 12. 1911 RGZ 78/84 unter Aufgabe von RGZ 38/22, aber unter ausdrücklicher Bezugnahme auf RGStr. 41/287 ausgeführt, daß nach dem Gesetz v. 19. 6. 1901 die auf das StGB erfolgte Regelung der Grundsätze über Täterschaft und Teilnahme entscheidend sei. Vgl. Erlanger in Ufita III, S. 509 ff.
10) Hoffmann in JW 1936, S. 155.

ausübt. Es muß sich also 1. um ein Werk der Tonkunst handeln. Was Werke der Tonkunst sind, sagt das Gesetz nicht; in der Theorie ist der Begriff stark umstritten. Allfeld versteht darunter, „das durch Formgestaltung mit den Ausdrucksmitteln der Musik sich ergebende Erzeugnis individueller schöpferischer Tätigkeit, das dazu bestimmt ist, schon durch seinen Gefühlswert auf seine Hörer zu wirken." [11]) Nach andrer Definition sind Werke der Tonkunst Gebilde, die aus einer Mehrheit von miteinander in Beziehung gesetzten Tönen besteht und individuelles geistiges Erzeugnis sind. [12])

Während früher allgemein der Begriff einengend an die Anwendung der Regeln der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus gebunden betrachtet wurde, [13]) wird eine solche Einschränkung im neueren Schrifttum zum größten Teil nicht mehr gemacht; jede Schöpfung in Tönen, die Ausfluß einer individuellen, künstlerischen Persönlichkeit ist, also jedes, aus einer künstlerischen Tätigkeit hervorgegangene Tongebilde ist als Werk der Tonkunst zu betrachten [14]). Allfeld lehnt es zwar, mit Rücksicht auf das Aufkommen der sog. atonalen Richtung in der Musik ab, von „Gesetzen der Melodik, Rhythmik und Harmonik" zu sprechen, betrachtet aber Melodie, Rhythmus und Harmonie nach wie vor als die Elemente des Tonsatzes. [15]) Unter Melodie ist dabei „die in verschiedenen Höhenlagen fortschreitende Zeitenaufeinanderfolge von Tönen", unter Rhythmus „das Verhältnis der Töne hinsichtlich ihrer Zeitdauer" und unter Harmonie „das wechselnde Zusammenklingen verschiedener, in gewissen Beziehungen zueinander stehender Töne" zu verstehen. Weitere Momente für den Gehalt eines Tonwerkes sind Klangfarbe, Klangstärke und Tempo.

Um einen Schutz zu begründen, muß immer ein einheitliches Ganzes von einer gewissen Geschlossenheit vorliegen, womit nicht gesagt ist, daß unvollendete Tonwerke, Entwürfe oder Fragmente von Tonwerken keinen Schutz genießen; sofern diese einen individuellen

11) Allfeld, S. 53 Anm. Nr. 32.
12) Freiesleben, Recht und Tonkunst, S. 9ff.
13) Vgl. Gerst, S. 14; Schuster, S. 51ff.; Mitteis, S. 143ff.; Kohler, S. 134; Riezler, S. 227.
14) Petzl, S. 12; Marwitz-Möhring, S. 22; Freiesleben, S. 9.
15) Allfeld, S. 54; Gerst, S. 15, „. . . alle Musik ist rythmisierte, charakteristisch geformte Tonfolge oder Melodie."

Charakter aufweisen, sind sie genau so Gegenstand des Schutzes wie jedes fertige Musikstück. [16]) Es kommt nicht darauf an, daß der Zweck ein rein künstlerischer ist oder daß das Werk schriftlich niedergelegt ist; dabei ist besonders an militärische Signale [17]) und im zweiten Falle an Improvisationen zu denken [18]) (wie häufig bei Schumann, List u. a.). Eine schutzfähige Produktion liegt auch dann vor, wenn es sich nicht um die Erzeugung eines selbständigen Kunstwerkes handelt, sondern nur um ein individuelles Arbeiten an fremden Geistesgut, sofern dieses persönliche Eigenart aufweist. Zwei Arten kommen dabei besonders in Betracht: Das Sammelwerk (Potpourrie) und die musikalische Bearbeitung (Auszüge, Arrangements, Instrumentierung etc.[19]) Zu den Werken der Tonkunst zählt auch der musikalische Teil einer Oper (also nicht zu den Bühnenwerken), ebenso der musikalische Teil anderer Tonwerke, die mit einem Text verbunden sind. [20]) Soweit solche Werke nicht bühnenmäßig aufgeführt werden, gelten sie als reine Tonkunstwerke und die Aufführung als Musikaufführung. Umgekehrt gilt die bühnenmäßige Aufführung von Tonwerken, zu welchen ein Text gehört nicht als Musikaufführung. Musikalische Einlagen ohne Text bei bühnenmäßigen Aufführungen (Instrumentalkompositionen, wie Märsche, Tänze usw.) zählen als Musikaufführungen. Musikstücke aus Tonfilmen, die außerhalb des Tonfilms selbständig aufgeführt werden, sind gegen solche Aufführungen („neuer Akt der Wiedergabe") wie jedes andere Werk geschützt.

Im Gesetz besonders geschützt ist die Melodie, d. h. es ist verboten, eine geschützte Melodie erkennbar einem neuen Werk einzufügen (§ 13 LUG). Im einzelnen festzustellen, wo die Grenzen des Schutzes jeweils liegen, würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen. [21])

---

16) Allfeld, S. 55; Riezler, S. 228.
17) Kohler Aut. R., S. 317; Riezler; Mitteis, S. 145; Gerst, S. 19; Hoffmann, S. 14.
18) Allfeld, S. 56; Gerst, S. 14; Riezler, S. 225; Freiesleben, S. 12 u. a.
19) Freiesleben, a. a. O.; Guggenheim in Das Delikt der unbefugten öffentl. Aufführung, S. 56; vgl. Allfeld, S. 57.
20) Allfeld, S. 270.
21) s. dazu Gerst, Der Gegenstand des musikalischen UR's und das Recht der Melodie als Recht des Urhebers. Ueber die einzelnen Arten der Tonkunstwerke s. Demant, Gegenstand des musikal. Aufführungsrechts, S. 19ff.

2. Es muß sich um eine Aufführung handeln. Außer für die Wiedergabe von Bühnenwerken wird der Ausdruck Aufführung nur noch für die Wiedergabe von Werken der Tonkunst gebraucht. In der Regel und nach Terminologie des Gesetzes wird jede wesensgemäße Ausdruckswiedergabe von Musikwerken als Aufführung angesehen. [22]) Im Allgemeinen wird dabei jede Mitteilung, die den Werkinhalt dem Gehör mitteilt als Aufführung gewertet, gleichgültig, welche Mittel dazu gewählt werden, d. h. nicht nur die menschliche Stimme oder Musikinstrumente, sondern auch mechanische Hörbarmachung. [23])

Elster hat in einem längeren Aufsatz [24]) auch für Musikstücke die Begriffe Aufführung und Vorführung angewandt und klargestellt. Unter Aufführung versteht er hierbei „etwas lebendig Einmaliges, das jedesmal als Leistung auf Grund eines Geisteswerkes erneuert werden muß" zum Unterschied von der Vorführung, worunter die „mechanische Wiedergabe einer Fixierung, die eine starr gewordene Leistung" ist, zu verstehen ist. Zur Aufführung gehört nach dieser Ansicht zwar die unmittelbar von Menschen vorgetragene Musik, nicht aber die durch die Schallplatte etc. vermittelte. [25]) Diese Trennung wird deshalb gemacht, weil sich in die Erlaubnis einer Aufführung nicht ohne weiteres die Erlaubnis zu einer Veranstaltung einer Vorführung einschließt. Es ist z. B. bei einer Übertragung aus dem Konzertsaal durch Lautsprecher ein „neuer Akt der Wiedergabe" neben der Aufführung im Konzertsaal gegeben, nämlich die Veranstaltung der Vorführung. Auch die Bezeichnung in § 22 a LUG „Aufführung durch mechanische Instrumente" wäre demnach unrichtig, da das nach obiger Ansicht eine Vorführung ist. Eine Unterscheidung in dieser Form zu

---

22) Dienstag-Elster, S. 171; Elster in Ufita IV, S. 439.

23) Marwitz-Möhring, S. 124; ebso. Allfeld, S. 152; Kohler MuW 9/269; Freiesleben, S. 43: „. . . . . gleichgültig ist, ob diese durch menschliche Tätigkeit oder durch mechanische Reproduktion geschieht, ob in geschlossenen Raum (Kirche, Theater, Konzertsaal, Gastwirtschaft) oder im Freien, ob in künstlerisch vornehmer oder in entwürdigender Weise."

24) Prolegomena eines Aufführungs- und Vorführungsurheberrechts in Ufita IV, S. 433ff.

25) Diese Unterscheidung findet sich allgemein bei Bühnenwerken. Nur das lebende Bild also die bühnenmäßige Darstellung ist eine Aufführung, der Film ist jedoch eine Vorführung.

treffen lehnt Hoffmann ab; denn „das gilt nur bei einer von den Bestimmungen des geltenden Urheberrechtsgesetzes losgelösten Betrachtung, da unser Gesetz den Begriff der Wiedergabe (auch unter anderer Kennzeichnung) nicht kennt". [26]) Es handelt sich seiner Auffassung nach um (bei Schallplatte und Tonfilm!) die Wiedergabe einer bereits erfolgten und fixierten Wiedergabe („mittelbare Wiedergabe") und zwar in Form einer Aufführung. [27]) Bei Lautsprecherdarbietungen wird eine Aufführung, die der Rundfunk im Senderaum vornimmt, vernehmbar und zwar zum Unterschiede von Schallplatte und Tonfilm [28]) nur solange die Aufführung dauert. „Der Lautsprecher vergrößert lediglich die Vernehmbarkeit der Wiedergabe des andern", d. h. aber, daß in diesen Fällen überhaupt kein neuer Akt der Wiedergabe vorliegt, sondern „das Erzeugen der Töne vor dem Mikrophon, ihr Aufnehmen und Übertragen durch den Sendeapparat und das Tönenlassen der Empfangsanlage ist ein einheitliches Ganzes und macht die öffentliche Aufführung aus." [29])

Dies führt zu dem Schluß, daß man ganz allgemein bei jeder Hörbarmachung eines Musikstückes von einer Aufführung sprechen kann; [30]) Elster hält es auch für eine Vereinfachung des Sachverhalts, denn, selbst wenn die Musik im Tonfilm „vorgeführt" oder von Schallplatte, Lautsprecher oder durch den Rundfunk wiedergegeben wird, so steckt in dieser „Vorführung" doch

26) Nach Hoffmanns Ansicht wäre „mehr System in die Systemlosigkeit der Normierungen der deutschen urheberrechtlichen Befugnisse gekommen, wenn die Befugnisse der lautlichen Wiedergabe von Schriftwerk und Tonkunstwerk als „Vortrag" und „Aufführung" gleichwertig einander gegenüber gestellt würde und diese wieder von der optischen Wiedergabe des Films, der „Verfilmung" geschieden worden wäre. Zwischen beiden wäre die synchronistische Wiedergabe (schlecht bezeichnet) eines Bühnenwerkes einzuschieben." Hoffmann in Ufita IV, S. 477ff., der neue Akt der Wiedergabe.

27) Hoffmann, a. a. O., S. 477: Die Bezeichnung Vorführung kann nur angewandt werden für die „optische Wiedergabe" eines Films d. h. nur ein „Lichtbildstreifen" kann vorgeführt werden.

28) Diese können beliebig oft und zu einer beliebigen Zeit hörbar gemacht werden; sie sind in dieser Beziehung von der ersten Wiedergabe unabhängig.

29) Urteil des LG Berlin v. 28. 5. 1935; siehe auch RG. Urteil in GRUR 1937.

30) Nach Hoffmann allerdings mit Ausnahme der Wiedergabe durch Lautsprecher (s. o.); s. dazu Elster in GRUR 1936, S. 461.

immer der Tatbestand der Aufführung und zwar materiell derjenige vor der Filmung, vor der Schallplatte im Aufnahmeraum und vor dem Mikrophon im Senderaum und formal auch der gesetzlich als Aufführung bezeichnete „neue Akt der Wiedergabe." [31])

3. Die Aufführung muß eine öffentliche sein, um Rechtswirkungen hervorzurufen; denn nur zu einer solchen bedarf es nach § 11 II einer Einwilligung des Urhebers.

Öffentlichkeit liegt nach allgemeiner Auffassung immer dann vor, wenn nicht nur ein bestimmter, begrenzter Personenkreis, sondern das Publikum als solches Zutritt hat, gleichgültig, ob entgeltlich oder unentgeltlich. [32])

Allein es macht eine Aufführung noch nicht zu einer privaten, wenn der Personenkreis nur allgemein bestimmt ist, (z. B. gesamte Bürgerschaft oder für alle Kurgäste eines Badeortes); erst dann liegt Öffentlichkeit nicht vor, wenn durch „eine starke innere Gebundenheit" und „vermöge wechselseitiger persönlicher Beziehungen der Zuhörer unter sich oder zu dem Aufführer" ein in sich geschlossener, aus „der übrigen Gemeinschaft herausgehobener Zuhörerkreis besteht. [33])

Es gibt natürlich Grenzfälle, bei denen die Unterscheidung schwierig wird. Das gilt besonders für Vereinsveranstaltungen. Nach § 27 No. 3 LUG sind zu einer derartigen Aufführung nur die Mitglieder des Vereins, sowie die zu ihrem Hausstand gehörenden Personen als Zuhörer zugelassen. Solange der Verein

---

31) Dienstag-Elster, a. a. O., S. 171; siehe auch Allfeld, S. 153, der die telefonische Verbindung von Hörern mit Konzertaufführungen und die Sendung nicht als Aufführung ansieht; ebso. Riezler, S. 285.

32) Freiesleben, S. 43; Allfeld, S. 154 etc. Kohler spricht von Oeffentlichkeit im Gegensatz zu „Häuslichen" in Arch. f. ziv. Prax. 85, 390ff. de Boor „über den Kreis des Privatlebens hinausgehend", a. a. O., S. 125; Riezler, S. 285 „jede Aufführung, die über das private Gebiet des Persönlichen und Häuslichen hinausreicht" und „öffentliche Aufführung ist vielmehr das Analogon zur gewerbsmäßigen Verbreitung." Die Auffassung, daß bei einer öffentlichen Aufführung ein Entgelt gefordert sein müsse oder, falls sie unentgeltlich veranstaltet ist, festgestellt sein müsse, daß der Autor selbst die Aufführung nicht unentgeltlich veranstaltet hätte", wird häufig vertreten, ist aber nicht die herschende. Vergleiche die bei Upet im Arch. f. d. ziv. Praxis Genannten.

33) Allfeld, S. 154, Marwitz-Möhring, S. 121.

diese Bestimmung einhält und er eine geschlossene Organisation darstellt, so daß ein innerer Zusammenschluß der einzelnen Mitglieder begründet ist, der dem Verein die Eigenschaft eines in sich verbundenen, nach außen abgegrenzten Personenkreises verleiht, kann nicht von einer öffentlichen Aufführung gesprochen werden. [34]) Öffentlichkeit ist jedoch dann gegeben, wenn Zuhörer, die dem Hausstand nicht mehr angehören und Logiergäste zugelassen werden oder wenn der Verein eine unbeschränkte Anzahl von Mitgliedern ohne Prüfung ihrer persönlichen Eigenschaften aufnimmt. Vor allem die häufige Art von Vereinen, bei denen jedermann ohne weiteres ein- und austreten kann, um Veranstaltungen zu besuchen, muß diese Aufführungen als öffentliche gelten lassen, da ja tatsächlich jeder aus dem Publikum Zutritt hat, sobald er, statt eine Eintrittskarte zu lösen, eine Mitgliedskarte erwirbt.

Gleichgültig ist es, ob viele oder wenig Zuhörer vorhanden sind. [35])

---

34) Marwitz-Möhring, S. 218.
35) Freiesleben, S. 44.

§ 3.

Die Musikveranstaltung im Einzelnen und die Pflichten des Musikveranstalters.

Drei große Gruppen von Musikveranstaltungen sind zu unterscheiden:

1. Die nichtöffentliche Musikveranstaltung.

Im weiteren Sinne gehört auch sie in den Umkreis der Musikveranstaltung. Wann Nichtöffentlichkeit vorliegt, wurde im vorigen Kapitel erläutert. Hierher gehören vor allen Dingen die Hausmusik und die geschlossene Vereinsveranstaltung, die für gesellige Zwekke stattfindet. Diese Gruppe von Aufführern kann ohne Einwilligung des Urhebers geschützte Stücke spielen, soweit sie nicht unveröffentlicht sind. Das ergibt sich ohne weiteres aus § 11, II LUG.

2. Die öffentlichen Veranstaltungen zu gewerblichen Zwecken oder gegen Entgelt. Sie spielen nach der Entwicklung der letzten Jahrzehnte die wichtigste Rolle. [1]) Hierher gehört einmal die früher im Vordergrund stehende Art von Musikveranstaltern, nämlich der Konzertveranstalter; die weitaus größere Zahl an Musikverbrauchern stellt heute jedoch das Unterhaltungsgewerbe (die sog. Musikveranstaltungen niederen Ranges), wie Gaststätten, Kaffeehäuser, Kabaretts, Tanzlokale, Variétées usw. usw. [2])

Ob ein gewerblicher Zweck vorliegt oder nicht, hängt vom Einzelfalle ab. Nach Marwitz-Möhring dient eine Aufführung dann einem gewerblichen Zweck, „wenn sie dem Erwerbszwecke dient, auch wenn die Absicht des Unternehmers nicht auf Gewinnerzielung gerichtet ist. (RGStr. 43/196)". Gleichgültig ist dabei, ob die Aufführung dem Erwerb unmittelbar oder mittelbar dient [3]); „es ist z. B. möglich, daß der Unternehmer der Gastwirtschaft, des Konzertraumes und dergleichen die Musikaufführung als eigene Erwerbsquelle betreibt, wenn er nämlich entweder die Eintrittsgelder

---

1) s. § 2 der Abhdlg.

2) Aufschlußreich ist das Verzeichnis der im Reichskartell zusammengeschlossenen Verbände in der Denkschrift der Arbeitsgemeinschaft der Verbreiter von Geisteswerken „Neugestaltung des deutschen Urheberrechts."

3) Marwitz-Möhring, S. 216; Dungs, Lehrbuch des UR an Werken d. Lit. u. d. Künste, S. 56; Allfeld, S. 264.

für sich bezieht und seinerseits den Musikern eine Vergütung zahlt oder aber die Einnahmen den Musikern überläßt und Ersatz in dem größeren Zuspruch der Besucher findet." [4]) Es ist also auch unwesentlich, ob der Erwerbszweck beim Veranstalteten selbst liegt oder bei einem Dritten. Jede Musikveranstaltung, die die Förderung eines Erwerbes bezweckt, sei es in Form von erhöhtem Absatz von Speisen und Getränken, sei es in der Anziehung von Besuchern bei Pferderennen, Regatten usw. [5]), sei es um die Frequenz eines Kurbades zu erhöhen [6]), ist eine gewerbliche.

Die früheren Autorenverbände vertraten die Ansicht, daß als „Aufführender" der „Veranstalter, in dessen gewerblichen mittelbaren oder unmittelbaren Interesse die Aufführung erfolgt, zu betrachten sei, also nicht etwa nur der in der Praxis meist nicht verfolgbare Kapellmeister". [7])

Der „Unternehmer", also der Wirt, der Kurdirektor, der Saal- oder Kinobesitzer usw. wäre danach für die Aufführung immer verantwortlich oder wenigstens mitverantwortlich. Diese Ansicht wird jedoch besonders von Elster und Erlanger, als zu allgemein gefaßt, abgelehnt. [8]) „Das Reichsgericht hat nie, auch nicht in RGZ 78, 84 und in MuW 12, 658 ausgesprochen, daß „der Unternehmer schlechthin für die unerlaubte Aufführung einzustehen habe." [9]).

„Wer als Veranstalter im Einzelfall anzusehen ist, richtet sich nach dem inneren Verhältnis zwischen dem Inhaber der Aufführungsräume und den ausübenden Künstlern und ihrem Leiter. [10])" Dieses Verhältnis muß ihn zu „Anweisungen und Eingriffen berechtigen oder ihm mindestens ermöglichen, seinen Willen bei der Gestaltung der Aufführung zur Geltung zu bringen." [11])

Plugge-Roeber und Erlanger haben versucht, in Anklang an die Rechtssprechung Richtlinien aufzustellen, wann der „Unternehmer" Veranstalter ist;

---

4) Dungs, a. a. O., S. 56.
5) Rineker, S. 41.
6) RGZ 43/189.
7) Im Klageformular der „Gema".
8) Elster in JW 1928, S. 375 und Erlanger in Ufita IV, S. 509 und Elster in Dienstag-Elster, S. 174.
9) Erlanger, a. a. O., S. 509.
10) Freiesleben, S. 142.
11) LG Stuttgart, Urteil vom 21. Okt. 1927 in Ufita I S. 239.

denn gerade bei „Musikaufführungen niederen Ranges“ [12]) entstehen häufig Zweifel, wer als solcher anzusehen ist.

Grundsätzlich ist derjenige, der den maßgeblichen Einfluß auf die Programmgestaltung hat Aufführender, also der ausübende Künstler oder bei einem Orchester der Kapellmeister, [13]) bzw. bei einer Solistenvereinigung alle Musiker. [14])

Diese Fälle, in denen der Ausüber der Musikdarbietung gleichzeitig der Veranstalter (Veranlasser) ist, sind jedoch praktisch weniger häufig und bedeutsam. Sie sind immer dann gegeben, wenn eine Musikkapelle auf eigene Rechnung (bzw. unter der verantwortlichen Leitung eines Kapellmeisters) in einem Lokal spielt, von den Gästen Eintrittsgelder verlangt und die Auswahl der Stücke allein trifft, [15]) oder wenn die Bestimmung der Musikgattung, des Komponisten und die Auswahl der einzelnen Stücke ausschließlich beim Kapellmeister oder dem einzelnen, ausübenden Künstler (z. B. bei Solistenkonzerten) liegt. [16])

Praktisch weit häufiger sind die Fälle, in denen der Unternehmer Mittäter oder alleiniger Veranstalter ist.

Er ist auf jeden Fall Aufführer, wenn er aktiv an der Aufstellung des Programms mitgearbeitet hat. Es genügt hierbei eine ganz allgemeine Anweisung, z. B. wenn er Richtung und Art der Konzerte bestimmt (z. B. einen modernen Tanzabend anordnet). [17]) Er gilt auch

---

12) Freiesleben, S. 142.

13) Die einzelnen Mitglieder des Orchesters können u. U. Gehilfen sein. Meist ist jedoch ihre Stellung so unselbständig, daß sie nicht als verantwortlich gelten können.

14) Der erste Geiger ist gewöhnlich „primus inter pares“.

15) Plugge-Roeber, S. 54; Freiesleben, S. 142.

16) RGZ 38/24.

17) RGStr. 41/287; Hier heißt es: „Es würde kein Rechtsgrund ersichtlich sein, denjenigen, welcher der von ihm für eine öffentliche Aufführung verpflichteten Kapelle vorschreibt lediglich Tonstücke eines bestimmten Komponisten, dessen Werke dem freien Aufführungsrecht noch nicht unterliegen, zum Vortrag zu bringen, allein deshalb nicht als den Veranstalter der strafbaren Aufführung zu erachten, weil er die einzelnen Kompositionen bezeichnet habe, zumal schon mit der Angabe des Komponisten eine Auswahl aus der Gesamtmenge der vorhandenen Tonwerke getroffen worden und damit eine für den künstlerischen Leiter maßgebende Einwirkung auf die Zusammensetzung des Programms gegeben sein könne.

stets als Veranstalter, wenn er die Musiker selbst engagiert, aus seiner Tasche bezahlt und die Eintrittsgelder selbst einnimmt, bezw. überhaupt keine erhebt. [18])

Nicht nur die aktive Mitwirkung bei der Gestaltung der Aufführung macht den Unternehmer zum Veranstalter, sondern auch dann, wenn er es unterläßt, verbotene Aufführungen geschützter Werke zu verhindern, ist er als solcher anzusehen. Voraussetzung ist dabei allerdings, daß eine Rechtspflicht zu einer solchen Verhinderung besteht. Eine derartige Rechtspflicht ist in den häufigsten Fällen gegeben, da meistens die vom Unternehmer engagierten Musiker unter dessen Aufsicht und in seinem gewerblichen Interesse spielen. Wenn auch der „Unternehmer" der Kapelle nach Verkehrsübung oder laut Dienstvertrag die Aufstellung des Programms überläßt, so entbindet ihn das nicht von seiner Pflicht, strafbare Eingriffe in Rechte Dritter zu verhindern. [19])

Jeder Veranstalter, der das Urheberrecht kennt oder auf Grund seines Berufes oder Gewerbes kennen muß, z. B. wenn er regelmäßig Musikaufführungen veranstaltet, hat diese Berufspflicht. Der Besitzer eines größeren Konzerthauses oder eines Konzertkaffees muß sie haben. [20]) Sie kann jedoch nicht so unbedingt angenommen werden, daß sie jeden Veranlasser (Unternehmer) zum verantwortlichen Veranstalter macht. [21]) Elster stimmt mit Erlanger vollkommen überein, wenn dieser sagt: „Diese Berufspflicht trifft nicht den ländlichen Wirt, der einmal im Jahre „Kirchweih" hält, nicht den Vorstand eines Sportvereins, der gelegentlich ein Tanzkränzchen veranstaltet, nicht den Besitzer einer

---

18) Freiesleben S. 142; RGStr. v. 29. 5. 1908; ebso. OLG Celle, Urteil v. 11. Okt. 29 in GRUR 1929, S. 1428: „Denn der Bekl. läßt nach seinem eigenen Vortrage die Musikstücke durch Musiker aufführen, die er bei dieser und jener Gelegenheit anwirbt und selbst zusammenstellt. Unter diesen Umständen ist er auf alle Fälle als Veranstalter der Konzerte den nach außen die Verantwortung trifft" anzusehen.

19) Erlanger, S. 511; Riezler, S. 286; Allfeld, S. 326; RGZ 78, 87; RGE in MuW 14, S. 46.

20) Dienstag-Elster, S. 173; nach RGStr. 41/289: Als Veranstalter ist auch anzusehen der Wirt, „durch dessen Verhalten, mag dies in einem positiven Tun oder bei gegebener Rechtspflicht zum Handeln in einem Unterlassen bestehen, der rechtswidrige Erfolg herbeigeführt wird."

21) Elster in JW 1928, S. 375.

Reitschule, wenn er einmal ein öffentliches Musikreiten abhält. In allen diesen Fällen muß von den Autorverbänden verlangt werden, daß sie auf das Urheberrecht aufmerksam machen . . . .“ [22]; „ . . . . denn hier besteht ohne Aufforderung des Verbandes keine Berufspflicht des Unternehmers, die Bestimmungen des Urheberrechts zu kennen und Urheberrechtsverletzungen zu verhindern. Kommen derartige Urheberrechtsverletzungen vor, so ist der Unternehmer nicht Aufführender im Sinne des § 37 LUG.“ [23])

Stellt der Wirt nur seine Lokalitäten für Aufführungen eines anderen zur Verfügung, so gilt nicht er als Veranstalter; [24]) z. B. wenn ein Gastwirt seinen Saal an einen Tanzlehrer vermietet und dieser dort ein Tanzkränzchen veranstaltet, auf dem geschützte Musik gespielt wird. [25]) Auch wenn die Aufführung des andern nicht dem gewerblichen Zweck des Aufführenden dient, sondern dem Wirt mittelbar zugute kommt, ist er nicht als Veranstalter anzusehen. [26]) RGStr. 43/195 sagt: „Dem Wortlaut und dem gesetzgeberischen Grundgedanken des § 27 Abs. 1 S. 1 läßt sich nicht entnehmen, daß öffentliche Aufführungen eines erschienenen Werkes der Tonkunst nur dann einer Einwilligung des Berechtigten bedürfen, wenn sie gewerbliche Zwecke des Aufführenden selbst unterstützen.“

Plugge-Roeber untersucht noch die Fälle, in denen der Kapellmeister vertraglich verpflichtet wurde, keine gebührenpflichtige Musikstücke zu spielen. [27]) Hat in einem solchen Falle der Unternehmer laut Vertrag oder tatsächlich keinerlei Einwirkung auf die Programmgestaltung, so hat er, wenn ihm verbotene Aufführungen bekannt geworden sind, nicht die Pflicht, durch dauernde Überprüfung der einzelnen Programme solche ferner zu verhindern. Das ergibt sich aus RGStr. vom 18. Juni 1909. [28]) Wohl ist er aber verpflichtet, sein Verbot zu wiederholen und die Möglichkeit zu geben, diesen

---

22) Erlanger, a. a. O., S. 512.
23) Erlanger, ebda.
24) Dungs, S. 56.
25) Urteil des LG, Stuttgart in Ufita 1928, S. 239.
26) Plugge-Roeber, S. 57.
27) Vgl. Elster in JW 1928, S. 375: „. . . . eine generelle Anordnung, nichts Unerlaubtes zu spielen, muß für die Pflicht des Wirtes, soweit er nur Veranlasser und nicht Veranstalter der Musikaufführungen ist, genügen.“
28) s. oben.

Verbot nachzukommen, gegebenenfalls durch Bereitstellung von Unterlagen. [29])

Ist der Unternehmer aber von der Verwertungsgesellschaft auf bestimmte, einzelne, widerrechtlich gespielten Stücke aufmerksam gemacht worden und aufgefordert worden, diese Stücke nicht mehr spielen zu lassen, und sie werden weiterhin aufgeführt, so genügt eine bloße allgemeine Wiederholung seiner Aufforderung nicht. (RGStr. v. 29. V. 1908 Akt. Z. $\frac{D \,.\, 161 \,.\, 08}{IX\ 1415}$) „Er müßte die strikte Anweisung geben, die Aufführung der von der berechtigten Gesellschaft einzeln benannten Stücke zu unterlassen." [30])

Hat der Musikschutzverband unter Hinweis auf die Bestimmungen des § 37 LUG den Unternehmer aufgefordert, die Aufführungsrechte zu erwerben und dieser hat das abgelehnt, so handelt er fahrlässig, wenn er es unterläßt, vor der Aufführung eines Stückes nachzuprüfen, ob ein geschütztes Werk vorliegt oder nicht. [31])

Die Pflichten des Unternehmers als Veranstalter richten sich nach Art und Umfang seines Betriebes und unter Berücksichtigung seiner Persönlichkeit. [32]) „Wenn auch der Maßstab ein objektiver ist, so daß rein individuelle Unterschiede nicht zu berücksichtigen sind, so bleibt doch auch die Person des Täters insofern nicht ganz außer Betracht, als dessen Stellung im Verkehrsleben zu beachten ist." [33])

Bei einem kleinen Wirt auf dem Lande genügt ein allgemeiner Hinweis auf die Möglichkeit von Urheberrechtsverletzungen und die Aufforderung nur tantiémefreie Stücke zu spielen. Eine Pflicht, die Aufführungen des Kapellmeisters dauernd zu kontrollieren, besteht „nur in Großstädten und größeren Städten, da nur bei den Gastwirten solcher Städte das für die Überwachungspflicht vorauszusetzende Maß von Musikkenntnissen vorauszusetzen und zu fordern ist." [34])

---

29) Plugge-Roeber, S. 58 u. ähnl. Hoffmann in JW 1930, S. 1762.
30) Plugge-Roeber, S. 58 u. 59.
31) LG Berlin, Urt. v. 4. Dez. 1925, s. Plugge-Roeber.
32) Die im Verkehr erforderliche Sorgfalt ist entscheidend für die Beurteilung, ob der Unternehmer jedes einzelne Musikstück zu prüfen hat oder sich mit einem allgemeinen Verbot gegen den Musiker begnügen kann. Allfeld, S. 305.
33) Marwitz-Möhring, S. 249; vgl. Erlanger, S. 513.
34) Hoffmann in JW 1930, S. 1763.

Hier muß der Veranstalter die gespielten Stücke genau kontrollieren (durch Stichproben), auf alle Fälle dann, wenn er gewarnt ist. Da diese Kontrolle zu seinen Berufspflichten gehört, kann er sich nicht darauf berufen, daß er zu unmusikalisch sei „um die Stücke im einzelnen feststellen zu können." Ist das der Fall, so ist er verpflichtet, einen geeigneten Vertreter dafür zu beauftragen, für dessen Verschulden er haftet. (§ 831 BGB). [35])

3. Die öffentliche Aufführung zu geselligen Zwecken. § 27 LUG. [36])

Aufführungen zu geselligen Zwecken sind notwendigerweise der Gegensatz von solchen zu gewerblichen Zwecken, d. h. sie dienen keinem gewerblichen Zweck; außerdem müssen die Hörer ohne Entgelt zugelassen sein. Wo die Grenzen liegen, wurde schon bei der Erläuterung des Begriffs „gewerblich" angedeutet. Sie sind um den Begriff „nicht-gewerblich" engzuziehen, da § 27 LUG eine Ausnahmebestimmung ist. [37]) Keinerlei gewerblicher Zweck darf mit der Aufführung verbunden sein — weder ein mittelbarer, noch ein unmittelbarer — weder als Veranstalter für sich, noch für einen Dritten oder einen der Mitwirkenden. (RGStr. 43/189 ff) (Kurkonzerte).

Auch wenn der gewerbliche Zweck mit einem anderen (kulturellen, Unterhaltungs-, Belehrungs-, Übungszweck verbunden ist, fällt die Aufführung nicht unter die Kategorie der geselligen Veranstaltungen. [38])

Ebenso ist der Begriff der Unentgeltlichkeit eng auszulegen. Auch wenn mit dem Eintrittsgeld lediglich die Kosten der Aufführung gedeckt werden sollen, also kein gewerblicher Zweck vorliegt, ist die Aufführung nicht frei. [39]) Wenn für die, gelegenltich der Aufführung gebotenen Sonderleistungen, wie Garderobeaufbewahrung, Programme etc. höhere Preise als üblich verlangt werden, ist ebenfalls keine Unentgeltlichkeit gegeben. [40]) Das Entgelt braucht nicht in Form eines besonderen Eintrittsgeldes geleistet sein, sondern kann als Abonne-

35) Erlanger, a. a. O., S. 513.
36) Die Unterscheidung: Gewerblich - Gesellig macht Plugge-Roeber, S 20 und 22.
37) Marwitz-Möhring, S. 216.
38) Marwitz-Möhring, S. 217.
39) Allfeld, S. 265.
40) Marwitz-Möhring, S. 217; ebso. Riezler, S. 286; Müller, S. 100; Kohler UR, 202 u. a.

ment auf mehrere Konzerte (Cyklusveranstaltungen) oder auch in Form einer Kurtaxe entrichtet werden (RGStr. 43/189, wonach in der Kurtaxe zum Teil das Entgelt für die Konzerte enthalten ist); auch der Mitgliedsbeitrag für einen Musikverein (Verein, der Konzerte veranstaltet) ist als Entgelt anzusehen. [41])

Bei Rundfunkkonzerten kann von Unentgeltlichkeit auch nicht die Rede sein, auch nicht von Nichtvorliegen eines gewerblichen Zweckes gesprochen werden; denn „die Tätigkeit der Sendegesellschaften wird als eine im Sinne dieser Vorschrift gewerblichen Zwecken dienende anzusehen sein. Außerdem sind auch die Rundfunkteilnehmer nicht ohne Entgelt zugelassen." [42])

Allfeld führt einige Beispiele dieser Art von öffentlichen Aufführungen an; hierher gehören z. B. Aufführungen von Militärkapellen bei Paraden, Promenadekonzerte auf öffentlichen Plätzen, die dienstlich angeordnet sind; dann besonders Aufführungen bei Schulfesten, beim Gottesdienst, in der Kirche, bei Begräbnissen, Prozessionen und dergl., bei öffentlichen Aufzügen, nationalen Festen, in Kirchenkonzerten usw. Als sehr wichtig sind noch aufgeführt unentgeltliche Vereinsaufführungen vor der breitesten Öffentlichkeit. [43])

Nach § 27 LUG sind solche Aufführungen ohne Einwilligung des Berechtigten zulässig, soweit es sich um erschienene Werke handelt. Als Veranstalter ist dabei analog gewerblichen Aufführungen der anzusehen, der bei der Programmgestaltung maßgeblich beteiligt war. [44]) Rechtlich von Bedeutung wird hier allerdings die Veranstaltereigenschaft nur bei Aufführungen nicht erschienener Werke; denn § 11 LUG gibt dem Urheber das ausschließliche Recht, solange der wesentliche Inhalt des Werkes nicht öffentlich mitgeteilt ist, dies zu tun. § 38 LUG droht für eine vorsätzliche Verletzung dieses Urheberrechts eine Geldstrafe an und § 27 LUG beschränkt die Ausnahme auf erschienene Werke der Tonkunst.

In § 27 LUG heißt es weiterhin: Im übrigen sind solche Aufführungen ohne Einwilligung des Berechtigten zulässig

---

41) Allfeld, a. a. O;
42) Neugebauer, Funkrecht, S. 154 und 155.
43) Allfeld, a. a. O., S. 264.
44) s. o., S. 19ff.

1. wenn sie bei Volksfesten, mit Ausnahme der Musikfeste stattfinden,

2. wenn der Ertrag ausschließlich für Wohltätigkeitszwecke bestimmt ist und die Mitwirkenden keine Vergütung für ihre Tätigkeit erhalten,

3. wenn sie von Vereinen veranstaltet werden und nur die Mitglieder sowie die, zu ihrem Hausstand gehörigen Personen zugelassen werden.

Zu 1.:

Im Interesse der Allgemeinheit wurden öffentliche Musikaufführungen (auch zu gewerblichen Zwecken) bei Volksfesten von der Genehmigungspflicht ausgenommen. Der Zutritt muß grundsätzlich unentgeltlich sein. [45]) Über den Volksfestbegriff ist in den einzelnen Kommentaren nicht viel enthalten. Allfeld versteht darunter „eine allgemein zugängliche und im Interesse der Allgemeinheit getroffene Veranstaltung, durch die das Volksgemüt nach der Seite der Heiterkeit, Fröhlichkeit angeregt werden soll, mag dabei ausschließlich der Zweck der Belustigung oder zugleich der der Hebung der Betätigung höherer, insbesondere patriotischer oder ähnlicher Gefühle verfolgt werden." [46])

Ritter hat in einem Aufsatz: „Das Volksfest im musikalischen Urheberrecht" [47]) alles zusammengestellt, was sich aus der größtenteils unveröffentlichten Rechtsprechung ergeben hat:

„Das Volksfest muß für das Volk bestimmt sein" (Jeder muß Zutritt haben, es darf nicht vorwiegend zum Nutzen von Unternehmern dienen [48]); der Zweck, die Zusammengehörigkeit aller Volksteile zum Ausdruck zu bringen, muß so überwiegend sein, daß alle anderen Umstände in den Hintergrund treten." (AG. Berlin 183 C 1592/33) u. 240 C 1831/33).

Es muß aus dem Volk entstanden sein. (Nicht aus Vereinen oder bestimmten Bevölkerungsgruppen. „Ein von einem Unternehmer inszeniertes „Volks-

45) Ritter in Ufita VIII, S. 151: „. . . selbst wenn das Eintrittsgeld nur gering ist und zur Deckung der Unkosten erhoben wird, erscheint es doch bedenklich, eine solche Veranstaltung noch als Volksfest zu bezeichnen." Vgl. Kuhlenbeck, S. 161.
46) Allfeld, S. 165.
47) Ufita VIII, S. 149ff.
48) Allfeld, S. 265.

fest" kann keines sein." [49]) Wenn eine öffentlich-rechtliche Körperschaft mithilft, so spricht das für den Volksfestcharakter. (OLG. München u. Marwitz-Möhring S. 217).

Es muß ein Fest sein. (s. Allfeld 265) (nicht patriotische Feiern). Nicht hierher gehören, da in § 27 LUG ausdrücklich ausgenommen Musikfeste, wie Sängerfeste und Liederfeste. Nach Marwitz-Möhring sind das solche, bei denen „musikalische Leistungen in Wettbewerb treten sollen oder die die Verbreitung musikalischen Schaffens bezwecken."

Der überwiegende Zweck muß die Schaffung froher Feststimmung sein; [50]) daher scheiden aus: Ausstellungen, Märkte, Messen, da der Hauptzweck Förderung der Wirtschaft oder ein belehrender ist. Jahrmärkte können unter Umständen zu Volksfesten gezählt werden.

Die öffentliche Musikveranstaltung muß „bei" dem Fest stattfinden, d. h. sie muß inhaltlich und räumlich wesentlicher Bestandteil des Festes sein und muß auch zeitlich während des Festes stattfinden. [51])

Zu 2.:

Es würde nach Allfeld dem Volksgefühl widersprechen, wenn Aufführungen, deren Ertrag ausschließlich für wohltätige Zwecke bestimmt ist, einer Genehmigung bedürften. Voraussetzung ist, daß die Mitwirkenden keine Vergütung erhalten. Nach Marwitz-Möhring muß der wohltätige Zweck ausschließlich in der Unterstützung Bedürftiger bestehen. Bei Allfeld kann auch bei bestimmten gemeinnützigen Zwekken Wohltätigkeit angenommen werden.

Der Veranstalter selbst darf keinerlei Gewinn haben; dieser muß ausschließlich dem wohltätigen Zweck zugeführt werden. Die Unkosten können aus dem Erlös bestritten werden. [52]) Kein Mitwirkender [53]) darf eine Vergütung erhalten, auch wenn er mittellos ist und

---

49) Allfeld, ebda.
50) Allfeld, ebda.
51) Ritter, a. a. O. S. 378 ff.
52) Marwitz-Möhring, S. 218; and. Meinung Allfeld: „Es genügt also nicht, wenn nur der Rest nach Abzug der Kosten der Veranstaltung dem wohltätigen Zwecke zugeführt werden soll."
53) Unter Mitwirkenden sind nur die Personen zu verstehen, „welche durch ihre geistige Tätigkeit das Tonwerk zur sinnlichen Wahrnehmung bringen." Allfeld, S. 268; zweifelnd Opet, S. 162,

die Aufführung zu seiner Unterstützung veranstaltet wird. [54])

Zu 3.:

Bei internen Vereinsveranstaltungen ist der Verein Veranstalter, wenn er Unternehmer der Aufführung ist, also namentlich dann, wenn seine Organe darüber bestimmen, was aufgeführt werden soll. [55])

Aus der Begründung dieser Gesetzesbestimmung ergibt sich, daß hier nur an Vereine gedacht ist, die als Hauptzweck „die gemeinsame aktive Musikpflege" zum Ziele haben. (wie Gesangvereine, Orchestervereine etc.). Nach Allfeld sind Aufführungen von Vereinen, deren „Zweck auf ganz andere als auf musikalische Bestrebungen gerichtet ist (z. B. Kegelklub) und die nur gelegentlich musikalische Aufführungen veranstalten" und Vereine, die aus einem Fonds unter anderem auch die Veranstaltung von Konzerten bestreiten, ohne daß die Mitglieder wesentlich an der Ausgestaltung des Programms oder an der Aufführung mitwirken, keine im Sinne des § 27 LUG privilegierten. [56])

Immer frei sind Aufführungen ungeschützter Stücke. Jeder Musikveranstalter kann gemeinfreie Stücke ohne besondere Genehmigung aufführen. Das Interesse der Allgemeinheit erfordert es, daß das aus ihr durch den Schöpfer hervorgegangene Werk wieder der Allgemeinheit zufalle; [57]) gerade weil es Neuschöpfungen sind, wird „in irgend einem Zeitpunkt das Interesse der Allgemeinheit die Interessen des Urhebers und seiner Erben so sehr überwiegen, daß diese jenem weichen müssen und das Werk gemeinfrei wird." [58])

Das Gesetz vom 19. Juni 1901 bestimmte die Schutzfrist eines Werkes auf 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers. Dies wurde auch größtenteils als ausreichend angesehen, besonders unter dem Gesichtspunkt,

---

54) Marwitz-Möhring, S. 218; LG Berlin v. 3. 10. 35 Akt. Z. 221 S. 3562, 35/182 C 978,34: „. . . die Tatsache, daß das Orchester aus erwerbslosen Musikern bestand, deren Notlage durch die Konzerte gelindert werden sollte, genügt nicht, um die Voraussetzung für die Annahme erlaubnisfreier Wohltätigkeitsveranstaltungen zu erfüllen.

55) Allfeld, S. 270.

56) Ebso. Ebermeyer Nr. 4 Ges. z. Schutze d. geistigen Eigent. Rinecker, S. 47 u. 48; a. M. Riezler, S. 287.

57) a. M. Riezler, S. 79; Allfeld, 278.

58) Marwitz-Möhring, S. 221 u. Riezler, S. 79.

daß ein so lange fortdauerndes Werk zum allgemeinen Kulturgut geworden sei. Durch das Gesetz vom 13. Dezember 1934 wurde diese Frist auf 50 Jahre erhöht. Diese Verlängerung hat ihre Ursache in der Notwendigkeit der Anpassung an die Schutzfristen des Auslandes. Die Gefahr, daß deutsche Künstler ihre Werke im Auslande veröffentlichen würden, wo sie fast durchwegs 50jährigen Schutz genossen hätten, veranlaßte den deutschen Gesetzgeber, diese Entscheidung zu treffen. [59])

Außer durch Zeitablauf kann ein Werk noch durch erblosen Tod des Urhebers oder seines Erben und durch Verzicht gemeinfrei werden. [60]) Zu einem wirksamen Verzicht ist Voraussetzung, daß das Recht nicht schon anderweitig übertragen ist.

59) s. dazu Rudloff in Ufita VIII, S. 107ff.
60) Freiesleben, S. 21ff.

§ 4.

Die Musikveranstaltung bei Schallplatte, im Rundfunk und im Tonfilm.

1. Mechanische Musikwiedergabe durch Schallplatten u. ähnliche Vorrichtungen.

Das Recht der Schallplatte ist im Gesetz durch die Novelle vom 22. V. 1910, die auf Grund der 1908 erfolgten Revision der Berner Übereinkunft (BUe) erlassen wurde, geregelt und in das LUG. als Bestandteil des Vervielfältigungs- und Verbreitungsrechtes aufgenommen worden. Im § 12 LUG. ist das ausschließliche Recht des Urhebers „an der Uebertragung des Werkes auf Instrumente, die der mechanischen Wiedergabe durch das Gehör dienen“ [1]) festgelegt und den Bearbeitungen gleichgestellt; in § 22 LUG. ist das Recht jedes Dritten, der im Inlande seinen Wohnsitz hat oder eine gewerbliche Hauptniederlassung, bei einer nach § 12 LUG. erteilten Erlaubnis enthalten, „ebenfalls vom Urheber verlangen zu können, ihm die gewerbsmäßige Vervielfältigung zum Zwecke der mechanischen Wiedergabe“ zu erteilen (Zwangslizenz). § 22 a LUG. bestimmt, daß die auf Grund einer solchen Erlaubnis hergestellten Vorrichtungen ohne weiteres im Inland und im Ausland,

1) „Es gehören hierzu alle jene Vorrichtungen, die nicht durch unmittelbare, menschliche Einwirkung, sondern auf mechanischem Wege in Schwingungen versetzt werden (so die früher gebräuchlichen Stiftwalzen, Spieldosen, das elektr. Klavier, Pianola, Phonola, Violinspielapparate, Orchestrion); letztere werden regelmäßig unter der Bezeichnung „pneumatische Musikinstrumente“ zusammengefaßt. Am wichtigsten sind die eigentlichen Musikinstrumente (Phonograph, Gramophon, Sprechmaschine; über deren Entwicklung s. Mittelstädt, MuW. IX, 361), die zur Wiedergabe von akkustischen Wellen aller Art geeignet sind, die vorher bereits erzeugt und auf Schallplatten oder ähnlichen Vorrichtungen festgehalten worden sind. Hierher gehört auch der Fall, daß die Wiedergabe eines Tonkunstwerkes fotografiert wird, die akustischen Wellen also in optische verwandelt worden sind, die auf einem Filmstreifen festgehalten werden.“ Vgl. zu tonfilmmäßiger Wiedergabe § 4, 3. d. Abhdlg.

das keinen Schutz gegen mechanische Wiedergabe gewährt, zu öffentlichen Aufführungen benutzt werden können, auch wenn die ausschließliche Aufführungsbefugnis bereits einem anderen übertragen ist; er muß dem anderen jedoch einen angemessenen Teil der Vergütung auszahlen.

Für den Musikveranstalter hat vor allen Dingen § 22 a LUG. große Bedeutung; das Aufführungsentgelt soll indirekt mit der Abgeltung der Genehmigung des Urhebers für die Vervielfältigung durch den Schallplattenfabrikanten bezahlt sein. [2]) Dies widerspricht zwar nach Elster dem Prinzip der Abgeltung nach dem „Umsatznutzen", [3]) (Tantième) vereinfacht jedoch die Verrechnung. Der Wert dieser Zwangslizenz nach §§ 22 ff. wird zum Teil stark bestritten; denn der Urheber sei gezwungen, mit „unsicheren und ihm nicht genehmen Geschäftspartnern zu paktieren" und die von den Verfechtern der Zwangslizenz geltend gemachte Verhinderung einer Monopolbildung werde dadurch nicht beseitigt. [4]) Vor allem sei bei einer Übertragung der im „Stagmagesetz" verwirklichten Gedanken auf die Rechte der mechanischen Vervielfältigung diese Zwangslizenz nicht mehr zu rechtfertigen. [5]) Kopsch weist auf § 24 des NSJ-Entwurfes hin, der für die Vergebung

---

2) Hoffmann in BeUe., S. 207: „Das vom Hersteller der Schallplatte an den Inhaber der ausschließlichen Befugnis der mechanischen und musikalischen Wiedergabe gezahlte Entgelt bedeutet die Abgeltung für die Gestattung beider Verwertungsarten des Werkes, für die Vervielfältigung seiner Wiedergabe durch die Schallplatte und für die Lautwiedergabe dieser Wiedergabe durch die Schallplattenaufführung."

3) Dienstag-Elster, S. 179; Siehe dazu auch: Stellungnahme des Reichskartells der Musikveranstalter Deutschlands zu dem Entwurf des Reichs-Justizministeriums „. . . auf den Umsatz von Schallplatten, abgestellten Tantiémeabgaben der zentralen Kassierung an den Herstellungswerkstätten. Es sind alle berechtigten Interessen der Urheber bewahrt."

4) Dienstag-Elster, S. 180; vgl. dagegen Hoffmann in BeUe, S. 204: „Die gesetzliche Lizenz hat sich im deutschen Recht bewährt. Sie hat eine Monopolisierung der deutschen Schallplattenherstellung zu Gunsten einer finanziell übermächtigen Einzelfirma verhindert. Sie hat im Interesse der Allgemeinheit durch den offengehaltenen Wettbewerb der Schallplattenhersteller eine stetig fortschreitende Verbesserung der Schallplatten bewirkt und dem Urheber eine Vermehrung seiner Einnahmen dadurch ermöglicht, daß regelmäßig eine Reihe von Herstellern vom gleichen Werk Schallplatten erzeugen."

5) Kopsch, in Deutsches Recht 1936, S. 157.

der mechanischen Vervielfältigungsrechte Ordnung schaffen soll. [6]) Außerdem weist er, was die freie Benutzung der Schallplatten zu öffentlichen Aufführungen betrifft, auf die Forderung der ausübenden und schaffenden Künstler nach Beseitigung dieser Bestimmung hin und zeigt, daß dasselbe Bestreben im internationalen Recht besteht. [7])

Das Reichskartell der Musikveranstalter nimmt gegen diese Bestrebungen [8]) Stellung, da keine Benachtei-

---

6) § 24 des NSJ-Entwurfes lautet:
„1. Wer gewerbsmäßig Rechte der mechanischen Vervielfältigung vermittelt, hat die Erlaubnis zur mechanischen Vervielfältigung zu erteilen, wenn der Vervielfältiger sich schriftlich zur Zahlung des angemessenen Entgelts bereit erklärt hat, und wenn durch die mechanische Vervielfältigung die Urheberehre nicht verletzt wird.
2. Das Recht, die Erteilung der Erlaubnis zu verlangen, steht jedoch nur den Mitgliedern solcher Verbände zu, die vom Präsidenten der Reichskulturkammer als Organisation vom Hersteller mechanischer Vorrichtungen anerkannt worden sind.
3. Die Erlaubnis kann verweigert werden, wenn der Preis des mechanischen Vervielfältigungsstückes unter einer Grenze liegt, die durch den Präsidenten der Reichskulturkammer festgesetzt wird."

7) Kopsch in Deutsches Recht 1936, S. 157: „Nach Artikel 13 rev. BeUe. ist zwar dem Urheber grundsätzlich die lautliche Wiedergabe „iure conventionis" zugesichert, doch können die Länder Vorbehalte und Einschränkungen in Bezug auf Anwendungen dieses Artikels festsetzen. „Erwähnt zu werden verdient in diesem Zusammenhang, daß auch für das internationale Recht das Bestreben nicht nur der Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (in der die Autorenverbände fast aller Kulturländer vereinigt sind), aber auch des Internationalen Verbandes der Schallplattenindustrie dahingeht, den Vorbehalt des Art. 13 Abs. 2 der rev. BeUe, soweit er sich auf die freie Benutzung der Schallplatte zur öffentlichen Aufführung bezieht, zu beseitigen (Stresabeschlüsse vom 2 bis 3. Juli 1934, veröffentlicht in der Zeitschrift der Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs: Inter Auteurs 1934/35)"; vgl. dazu Hoffmann in BeUe: „Bemerkenswert ist, daß im deutschen Reich bei den Verhandlungen über das neue Urheberrechtsgesetz die Beibehaltung der gesetzlichen Lizenz keine ernste Abwehr, auch nicht aus den Kreisen der Urheber erfahren hat."

8) Diese Bestrebungen sind am besten zu ersehen aus der Begründung zum Entwurf des RJM: „Die mechanische Musik kann jetzt in vielen Fällen die lebende Musik vollkommen ersetzen. Es ist deshalb nicht einzusehen, warum öffentliche Aufführungen, wenn sie mit Hilfe mechanischer Instrumente vorgenommen werden, von jeder Aufführungsgebühr befreit sein sollen. Der Urheber würde dadurch immer mehr um

ligung der Urheber gegeben sei und ein zu schaffendes Kontrollsystem die Urheberzuschläge absorbieren würde. [9])

Zur Zeit ist die Rechtslage die, daß der Veranstalter, der Musik durch Schallplatten wiedergibt, dies ohne besondere Genehmigung tun kann. „Diese Vorschrift des § 22 a hat zwingende Kraft, sie kann also durch Parteivereinbarung nicht abgeändert werden." [10]) Ob der Musikveranstalter als Aufführender oder als „Vorführender" [11]) dabei anzusehen ist, ist für diese Frage belanglos. Das Gesetz bezeichnet ihn jedenfalls als Aufführenden.

Ob die Sendung von Schallplatten erlaubt ist, hängt von der rechtlichen Natur der Sendung ab und ist daher unter der rundfunkmäßigen Wiedergabe zu behandeln. Zu erwähnen ist an dieser Stelle noch die Wiedergabe einer Aufführung durch Mikrophon und Lautsprecher — ausgenommen Wiedergabe von Rundfunksendungen — also die Fälle, bei denen die Lautsprecherwiedergabe einer Erweiterung des Zuhörerkreises einer Veranstaltung dient.

Geschieht dies bei Schallplatten, so ist diese Erweiterung in der Erlaubnis der „Öffentlichkeit" der Aufführung gemäß § 22 a eingeschlossen. [12]) Bei Lautsprecherwiedergabe von „persönlich ausgeführter Musik" kann unter Umständen (wenn z. B. die Aufführungserlaubnis nur für ein bestimmtes Saalkonzert gegeben sein soll) in dieser „Erweiterung" ein „neuer Akt der Wiedergabe" gesehen werden. [13])

---

die Erträge seines Aufführungsrechtes gebracht werden zu Gunsten der Musikveranstalter, die ohnehin bei der mechanischen Musik die Ersparnisse für sich haben, da sie keine Aufwendungen für die musizierenden Kräfte zu machen haben."

9) Stellungnahme des Reichskartells, S. 5.

10) Hoffmann BeUe, S. 207; es heißt hier noch: „Es wird also nicht das Bestehen der Befugnis der öffentlichen Aufführung geleugnet oder aufgehoben, vielmehr seine Ausübung ex lege mit der ihr vorausgehenden Befugnis der mechanischen Vervielfältigung gekoppelt und diese Doppelbefugnis einer Norm unterstellt."

11) Elster betrachtet die Wiedergabe d. Schallplatten als „Vorführung einer Aufführung, die auf der Schallplatte fixiert ist", s. Ufita IV, S: 439.

12) Dienstag-Elster, Handb. Anm. 1, S. 183,

13) Dienstag-Elster ebda.

2. Die Wiedergabe im Rundfunk.

a) Allgemeines.

Der Rundfunk hat sich aus dem Funk, also aus dem drahtlosen Übermittlungswesen heraus entwickelt. Er wurde aus dem wechselseitigen Korrespondenzverkehr dienenden Mittel [14]) zum „allmächtigsten Massenbeeinflussungsmittel"; „an die Stelle einer technischen Errungenschaft ist das Kulturinstrument getreten, und so steht im Vordergrund allen Rundfunkbetriebs nicht die Technik, die Zivilisation (wie beim Funk), sondern der Geist, die Kultur." [15]) Es war deshalb für die nationalsozialistische Staatsführung eine Selbstverständlichkeit, ein so wichtiges Machtmittel wie den deutschen Rundfunk durch Schaffung der Reichsrundfunkgesellschaft und der Reichsrundfunkkammer zusammenzufassen und durch Unterstellung unter das Reichspropagandaministerium in den Dienst des Staates zu stellen. [16]) (Rundfunkhoheit). Die besondere Stellung, die dadurch der deutsche Rundfunk bekommen hat, ist bei den folgenden Darlegungen zu berücksichtigen.

Bei der rechtlichen Beurteilung der Wiedergabe durch Rundfunk ist zu untersuchen:

1. Ist die Sendegesellschaft Musikveranstalter?
2. Ist der Empfänger, der seine Lautsprechermusik öffentlich darbietet, als Musikveranstalter anzusehen? [17])

Die Beantwortung der beiden Fragen hängt von der Feststellung ab, ob in der Wiedergabe eine „öffentliche Aufführung" vorliegt oder nicht.

b) Ist die Sendegesellschaft Musikveranstalterin?

Im Senderaum geschieht eine Wiedergabe in Form der Aufführung des Musikstückes vor dem Mikrophon. [18]) Diese Aufführung wird durch die Übertragung auf

---

14) Als solches wurde er lediglich als technische Erscheinung gewertet.
15) Hoffmann, Arch. f. FR. 1933, 310.
16) Dr. Bernhard Knust, in Dreyer: Deutsche Kultur im neuen Reich, S. 108.
17) Nach Hoffmann ist es für die urheberrechtliche Bewertung solcher Fragen richtiger, von dem für die wiedergegebene Leistung „aktiv Werdenden und dessen Leitung" auszugehen. Hoffmann Ufita IV, S. 475.
18) Dienstag-Elster, S. 184 u. a.

Hertz'sche Wellen und deren Projizierung ins Unendliche zur öffentlichen; denn jedermann, der eine Empfangsanlage besitzt, kann die Aufführung tonlich wiedergeben — allerdings, zum Unterschied von mechanischen Instrumenten, nur solange die Aufführung stattfindet und ohne die Möglichkeit, sie beliebig zu wiederholen. [19]) Der Gesamtvorgang zerfällt also in drei Einzelvorgänge:

1. Die Aufführung vor dem Mikrophon.

2. Die Umwandlung in elektrische Wellen und Überlagerung der ausgesandten Hertzschen Wellen mit diesen, die sog. „Sendung".

3. Die tonliche Wiedergabe durch den Empfangsapparat (Empfang).

Die beiden ersten Vorgänge zusammen bilden nach Hoffmann die „rundfunkmäßige Wiedergabe" [20]), die im übrigen auch dann vorliegt, wenn der dritte Vorgang, der Empfang, von niemandem vorgenommen wird. [21]) „Es dürfte Übereinstimmung darüber bestehen, daß es für die urheberrechtlichen Befugnisse, die eine irgendwie geartete Form der Wiedergabe zum Gegenstande haben, rechtlich bedeutungslos ist, ob diese Wiedergabetätigkeit von einem andern aufgenommen wird." „. . . . die rundfunkmäßige Wiedergabe eines Werkes bleibt Aufführung, Vorführung bzw. Wiedergabe, auch wenn niemand zuhört oder zusieht. [22])"

Über die rechtliche Natur der rundfunkmäßigen Wiedergabe herrscht im Schrifttum keine Einigkeit. Zwar hat das Reichsgericht (RGZ 113/414; MuW 1926 S. 23 f.; JW 1926 S. 1665; GRUR 1926 S. 343 u. 345) entschieden, daß die rundfunkmäßige Wiedergabe urheberrechtlich geschützter Werke eine „Verbreitung" ist. Dies ist nach Roeber auch die herrschende Meinung. [23])

Nach § 11 LUG hat der Urheber die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen und gewerbsmäßig

---

19) Hoffmann Ufita IV, S. 477 und in BeUe, S. 171.
20) Hoffmann BeUe, S. 171 u. Arch. f. F. 1933, S. 302.
21) Hoffmann ebda.
22) Hoffmann Ufita IV 478; ebso in der Begründung z. österr. Urh. Ges. Art. 17, s. bei Hoffmann Ufita IX, S. 245; vgl. dazu Elster Ufita IV, S. 436; Pridat-Guzatis in Ak. f. D. R. 1936, S. 549.
23) In Plugge-Roeber, S. 11; vgl. Riezler, S. 255; Allfeld, Anm. 4a zu § 11; Reininger, Der Schutz des Urheberrechts im deutschen Rundfunk, S. 24.

zu verbreiten. Der Begriff der Verbreitung ist im Gesetz nicht definiert. Die Wissenschaft verstand unter Verbreitung bisher die Überlassung von Werkexemplaren; setzt also gewöhnlich eine Vervielfältigung voraus. [24]) Das Reichsgericht hat diesen Begriff der Verbreitung erheblich erweitert, indem es das Vorliegen von Werkexemplaren nicht mehr zur Voraussetzung machte, praktisch also jede öffentliche Mitteilung (Zugänglichmachung) unter den Begriff der Verbreitung hereinnahm; damit konnte die Rundfunksendung im geltenden Gesetz untergebracht werden. Diese Auffassung des Reichsgerichts wird allerdings von vielen maßgeblichen Wissenschaftlern ablehnend kritisiert. [25]) Sie stifte Rechtsverwirrungen und sei vom rechtssystematischen Standpunkt aus verfehlt. [26])

Elster kommt dabei zu einer eigenen Theorie; wenn das Reichsgericht die Verbreitung der Vervielfältigung, wie es in § 11 LUG steht, gleichstellen würde, sei die Rundfunkwiedergabe eine „Vervielfältigung" des Werkes (ohne greifbares Exemplar). Für die Musikdarbietung ergäbe sich dann folgendes Bild: Vor dem Sender geschieht eine Aufführung. „Diese wird durch den Rundfunk vervielfacht wiedergegeben und mittels des Empfangsapparates dem Hörer vorgeführt". [27]) Es liege dann eine Rundfunkwiedergabe einer Wiedergabe (Aufführung) vor. [28])

Diese Auffassung, die Rundfunksendung unter den Begriff der Vervielfältigung einzureihen, wird jedoch ziemlich allgemein abgelehnt, [29]) da dieser Begriff die Herstellung einer „körperlichen Dauerform" bedinge, die

---

24) Riezler, S. 256; Marwitz-Möhring, Anm. 11 zu § 11; ebso. RGStr. 14/46; 39/108; 45/242; RGZ 63/394; 69/242; 107/277; Allfeld, Anm. 5a zu § 11; Eschebach, Urheberrechtsschutz im Rundfunk, S. 23.

25) Das Ergebnis, zu dem das Reichsgericht kommt, wird nicht abgelehnt.

26) Hoffmann in GRUR 1926, S. 373; Marwitz-Möhring, S. 125; Osterrieth in GRUR 1925, S. 263f.; ebso. Eschebach, S. 25; Reininger, S. 28.

27) Die Rechtsprechung kennt eine „Vorführung" nur bei bildlichen Wiedergabearten (K. G. Urteil v. 10. 2. 1936).

28) Dienstag-Elster, S. 184 u. Arch. f. F. 1928, S. 213; anders Hoffmann in Arch. f. F. 1933, S. 304.

29) Allfeld, Anm. zu § 11, I, 3; Hoffmann in GRUR 1925, S. 70 u. in Arch. f. F. 1928, S. 230; Osterrieth in GRUR 1925, S. 265; Marwitz-Möhring, S. 210f.; RG 136/380.

eine wiederholte Wahrnehmung ermögliche, was beim Rundfunk nicht der Fall sei. [30])

Man hat ferner versucht, die Sendung unter den Begriff der Bearbeitung im Sinne des § 12 Abs. II Ziff. 5 LUG. einzuordnen. [31]) Auch diese Theorie wird allgemein abgelehnt, da beim Rundfunk die für die Bearbeitung begriffsnotwendige neue eigentümliche Schöpfung (§ 13 Abs. I LUG), wie sie z. B. bei der Grammophonplatte gegeben sei, fehle. [32])

Nach unserer Auffassung hat die ganze Streitfrage für die Wiedergabe von Werken der Tonkunst nicht die Bedeutung wie für Schriftwerke; denn die Tatsache, daß hier eine „öffentliche Aufführung" vorliegt, ist allgemein anerkannt. [33]) Da für diese Fälle eine Genehmigungspflicht vorliegt, kann die Frage, ob die Sendung rechtlich auch eine andere Wiedergabeart darstellen könnte, an diesem Ergebnis nichts ändern. [34])

Neuerdings hat das Reichsgericht [35]) nochmals Stellung zu dem Problem genommen, nachdem es schon in einer früheren Entscheidung [36]) festgestellt hatte, daß die Verbreitung die „öffentliche Aufführung" im Sinne des § 11 mit umfaßt (RGZ 113/418) und die „öffentliche Aufführung" [37]) wiederum die Sendung durch Rundfunk in sich schließt. Es bleibt bei dieser Stellungnahme, soweit es sich um „öffentliche Aufführung" im Sinne des § 11 handelt, bei der Auffassung des Urteils in Bd. 136 S. 377 ff., in dem ausgeführt wird: „Ein Tonwerk wird aufgeführt, wenn es zu Gehör gebracht wird. Der Vor-

---

30) Neugebauer, S. 146; vgl. v. Grolmann, S. 60; s. K. G. Urteil v. 10. 2. 1936; RGZ 136/380; das K. G. verneint ebenso die Unterordnung der Rundfunksendung von Musik unter den Vortragsbegriff (schon aus sprachlichen Gründen).

31) Reininger, S. 18 ff.; Reiche, Funkrecht, S. 45 f. und S. 105.

32) Eschebach, S. 17 f.; Allfeld mit Lit. Nachweis, S. 72 u. 171; Neugebauer, S. 849 f.; Mann, S. 17 ff. u. a.

33) Soweit die Sendung nicht als eine eigentümliche Wiedergabe angesehen wird, was heute allgemein gefordert und in Zukunft auch wohl gesetzlich verankert werden wird; s. Hoffmann in BeUe, S. 172 und in Das Recht des schöpferischen Menschen, S. 54; v. Grolmann, S. 104; Arch. f. F. Sonderh. I, S. 25. Hille.

34) RG 140/377 ff.; Plugge-Roeber, S. 12; anders bei Schriftwerken: Wenn man hier mit Hoffmann einen Vortrag annimmt, so bestünde gegen die Sendung für den Schriftsteller kein Schutz.

35) Urteil v. 14. Nov. 1936 in Arch. f. F. 1937, S. 21.

36) RGZ 136/387.

37) Gem. § 11 LUG, nicht nach § 22a LUG.

gang im Senderaum, wo die Musik vor dem zur Weitergabe bestimmten und geeigneten Sender stattfindet, genügt diesem Erfordernis der Aufführung, da die Töne auch tatsächlich zu Gehör kommen oder wenigstens zu Gehör kommen können. Daß die Zuhörer nicht zugegen, sondern räumlich entfernt, auch nicht versammelt, sondern weithin zerstreut sind, ist unerheblich; überdies wirkt die Musik an jeder Empfangsstelle wie unmittelbar gegenwärtig. Ob wirklich zugehört wird, ist ohne Bedeutung."

Die BeUe. hat durch die Beschlüsse der Rom-Konferenz 1929 das Recht an der Sendung ausdrücklich dem Urheber zugesprochen (Art. 11 a BeUe.) und damit zum Ausdruck gebracht, daß die rundfunkmäßige Wiedergabe schlecht unter die vorhandenen Wiedergabearten einzureihen ist und eine neue Art der Wiedergabe darstellt, die durch eine eigene Bestimmung zu schützen ist. Mit der Ratifizierung des Art. 11 a BeUe. durch das deutsche Reich [38]) wurden zwar nur ausländische Werke besonders geschützt; doch ist nach Kopsch dieser Schutz auch für deutsche Urheber anzuwenden. [39])

Auch auf diesem Gebiet bleibt jedoch die eindeutige und endgültige Regelung des Rundfunksenderechts des Urhebers dem kommenden deutschen Urheberrechtsgesetz vorbehalten. Welche Linie die Entwicklung gehen soll, zeigt Hoffmann in seinem „Gutachten für den fünften Internationalen Funkrechtskongreß." [40]) Es wird das Bestreben sein, einen Ausgleich zwischen den Forderungen der Allgemeinheit und den Interessen des Urhebers zu finden („dualistischer Standpunkt"). Daß die Sendung eines geschützten Werkes eine Auswertung urheberrechtlichen Gutes ist und deshalb das Recht an der Sendung dem Urheber zugesprochen werden muß, ist allgemein anerkannt, [41]) doch führt die überragende

38) Gesetz vom 31. 10. 1933.

39) In Deutsches Recht 1936, S. 159; im Gesetz als selbständiges Recht des Urhebers ausdrücklich verankert in Italien (Art. 10, II des Ges.) (GRUR) 1926, S. 323 f.); Tschechoslovakei § 21 des Entw z. einem UR. Ges. (GRUR 1926, S. 467); Chile Art. 1 des Ges. (GRUR 1926, S. 468) und Oesterreich Art. 17 des Ges. (Ufita IX, S. 275).

40) Arch. f. F. 1933, S. 301 ff.

41) Möhring in Arch. f. 1934, S. 74; Eine Einreihung unter irgendeine der bisherigen Wiedergabearten wäre in Zukunft nicht nötig, da wohl die Sendung als neue Wiedergabeform — ich möchte sie auch rundfunkmäßige Aufführung nennen — eigens geschützt werden wird, s. o. S. 45.

Bedeutung, die gerade der Rundfunk für die Volksbildung, -schulung und -erziehung, als Mittler zwischen Staatsführung und Volk hat, naturgemäß zu ganz besonderen Forderungen. „Der Rundfunk — im schönsten Sinne des Wortes ein Tendenzbetrieb — benötigt das Urheberrechtsgut, will er seine Mission, seine Sendung (im übertragenen Sinn) erfüllen." [42]) Eine gesetzliche Zwangslizenz (wie in Italien, Norwegen und Polen) soll der Rundfunkgesellschaft die Möglichkeit geben, ihr wertvoll erscheinendes Urheberrechtsgut der Allgemeinheit zu übermitteln. [43]) Nur so kann er seine Kulturaufgaben für die Nation erfüllen. Daß dabei die materiellen und geistigen Interessen des Urhebers gewahrt bleiben (nämlich in Form einer angemessenen Entschädigung und in der Wahrung seiner „Urheberehre"), ist durch die staatliche Monopolstellung des deutschen Rundfunks und durch die Zusammenfassung aller Beteiligten in der Reichskulturkammer [44]) garantiert. [45]) Die Formulierung einer solchen Regelung könnte nach einem Vorschlage Rudloffs in Anlehnung an Hoffmann so lauten: „1. Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, sein Werk durch Rundfunk zu senden. 2. Dieses Recht ist nicht übertragbar. Jedoch können die Rundfunkgesellschaft oder die Sendegesellschaften von dem Urheber die Übertragung dieses Rechtes gegen Zahlung einer angemessenen Vergütung erlangen." [46])

Exkurs:

Die Sendung von Schallplatten.

Der langjährige Streit, ob die Sendung von Schallplatten unter die Aufführungsfreiheit gem. § 22 a LUG falle oder eine neue genehmigungspflichtige Wiedergabe

42) Hoffmann in Arch. f. F. 1933, S. 311 u. BeUe, S. 171.

43) Hoffmann in Arch. f. F. 1933, S. 307; Pridat-Guzatis in Ak. f. D. R. 1936, S. 548; Möhring in Arch. f. F. 1934, S. 75: „Es würde im Widerspruch zur heutigen Staatsauffassung stehen, wollte man den Staat nicht für berechtigt erachten, schlechthin das zu senden, was er aus politischen und kulturpolitischen Gründen für notwendig erachtet", s. auch Hoffmann in D. R. d. schöpfer. Menschen, S. 257.

44) Eine gesetztliche Lizenz wäre deshalb evtl. überflüssig; Kopsch in D. R. 1936, S. 159; Klauer in Ufita VI, S. 291; vgl. Hoffmann, a. a. O., S. 257 u. in BeUe, S. 190; danach wäre diese Auffassung irrig.

45) Pridat-Guzatis, a a. O., S. 548.

46) Rudloff, Arch. f. F. Sonderh. Rundfunkurheberrecht, S. 28; vgl. Hille i. Arch. f. F. 1930, S. H., S. 38.

darstelle, wurde durch das Reichsgericht in seiner Entscheidung vom 14. Nov. 1936 [47]) zu Gunsten der Schallplattenindustrie entschieden; Punkt eins des Urteiltenors lautet:

„1. Der Beklagten (Reichsrundfunkgesellschaft) wird bei Vermeidung einer vom Gericht für jeden Fall der Zuwiderhandlung festzusetzenden Geldstrafe verboten, in den Betrieben der Klägerinnen erzeugte Schallplatten aller Art, auch solche, die die Beklagte oder die ihr angeschlossenen Sender käuflich erworben haben, zu senden, besonders soweit solche Platten enthalten:

a) die Wiedergabe eines Werkes der Tonkunst, sei es in Verbindung mit einem Schriftwerk oder ohne ein solches,

b) die Wiedergabe von Schriftwerken, Reden, Vorträgen."

Der Weg bis zu der genannten Entscheidung war folgender:

Ursprünglich wurde die Benutzung von Schallplatten mit Rücksicht auf die Werbewirkung des Rundfunks, den Sendern von den Fabrikanten gestattet. 1935 verlangten sie, nachdem ein zwischenzeitliches Abkommen zwischen ihnen und dem Rundfunk abgelaufen war, für die Sendung der Platten Zahlung eines Entgelts; die Klage auf Unterlassung der Sendung wurde auf § 2 LUG verbunden mit § 11 LUG. und § 12 LUG. gestützt: Ihre ausschließliche Befugnis, Platten durch Rundfunk zu verbreiten, beruhe auf den, von den ausübenden Künstlern abgeleiteten, ursprünglichen Urheberrecht. Da Art. 11 a der BeUe. durch das Reichsgesetz vom 31. X. 1933 innerdeutsches Recht geworden sei, könne § 22 a LUG. nicht in Anwendung gebracht werden. Außerdem sei das Verhalten der Beklagten sittenwidrig und verstoße gegen das Ges. gg. d. unl. Wettb. § 1.

Die Reichsrundfunkgesellschaft erklärte den Rechtsweg für unzulässig, da sie „als Werkzeug der Reichsregierung kraft deren Kultur- und Funkhoheit staatliche Hoheitsaufgaben" erfülle. Da der Rundfunk kein Instrument zur mechanichen Wiedergabe sei, könne § 2 Abs. II LUG. nicht zur Anwendung kommen. Außerdem sei die rundfunkmäßige Wiedergabe eine öffentliche Aufführung im Sinne des § 22 a und als solche an keine Genehmigung gebunden, auch wenn man öffentliche Auf-

47) Arch. f. F. 1937, Sonderheft Rundfunkurheberrecht.

führung unter den Oberbegriff Verbreitung hereinnehme. Art. 11 a der BeUe. betreffe nur das Senderecht des Urhebers, nicht den Schutz mechanischer Wiedergabevorrichtungen.

Die beiden ersten Instanzen haben die Klage, soweit sie die Wiedergabe von Musik auf Schallplatten betraf, abgewiesen, das Reichsgericht dagegen der Klage stattgegeben. Alle drei Instanzen halten den Rechtsweg für zulässig, da der Klageanspruch auf bürgerlich-rechtlicher Grundlage beruhe. [48]) Auch stimmt das Reichsgericht mit den Vorinstanzen insoweit überein, als dem Schallplattenhersteller ein von dem ausübenden Künstler abgeleitetes Bearbeitungsrecht zugesprochen wird. Ebenso wird der Auffassung des Kammergerichts beigepflichtet, daß die Ausnahmevorschrift des § 22 a sich gegen alle urheberrechtlichen oder ähnlichen Befugnisse richte, also auch gegen das genannte Bearbeitungsrecht. [49]) Dagegen gehen die Auffassungen über den Umfang der „öffentlichen Aufführung" im Sinne des § 11 und im Sinne des § 22 a auseinander. Das Kammergericht ist der Ansicht, daß eine öffentliche Aufführung im Sinne des § 22 a dieselbe umfassende Bedeutung besitze, wie im § 11 Abs. II LUG.; es knüpfte dabei an die Auffassung des Reichsgerichts, [50]) daß die Wiedergabe von Musik im Rundfunk eine öffentliche sei, an. Rechtlich bestehe keine Möglichkeit, die Musikschallplattensendung von dem „Anwendungsbereich" des § 22 a auszuschließen, denn eine gesetzliche Vorschrift ergreife von selbst auch neuartige Verbreitungsformen, soferne sie die vom Gesetz geforderten Merkmale aufwiesen. Dies sei bei der Schallplattenübertragung durch Rundfunk der Fall — allein das Mechanische werde wirksam und die räumliche Trennung hebe die Vorstellung einer Aufführung des Tonwerkes nicht auf. Deshalb falle die rundfunkmäßige Wiedergabe unter § 22 a. In diesem Zusammenhang stellt Pridat-Guzatis ebenfalls fest, daß der Begriff der öffentlichen Aufführung im Sinne des § 22 a nicht nur eine Verbreitung sondern auch eine Aufführung im Sinne des § 11 [51]) darstelle.

---

48) Die Tätigkeitsgebiete des Rundfunks seien teils öffentlich-rechtlicher, teils privat-rechtlicher Natur. Die Beschaffung von Sendegut sei privatrechtlicher Natur.
49) Ebso. Marwitz-Möhring, S. 201; vgl. dag. Hoffmann in GRUR 1932, S. 44 und 55.
50) RGZ 123/315 und 136/377.
51) Pridat-Guzatis, Arch. f. F. 1935, S. 149.

Das Reichsgericht und in großem Umfange das Schrifttum teilt aber diese Ansicht nicht. Der öffentlichen Aufführung im Sinne des § 22 a komme im Gegensatz zu der umfassenden Bedeutung in § 11 nur die enge Wirkung zu, „welche man beim Erlaß des Gesetzes vom 22. Mai 1910, dem damaligen Entwicklungsstande der Technik gemäß im Auge hatte. Dort umschließt die „öffentliche Aufführung" also die Rundfunksendung nicht mit; diese fällt in den außerhalb des Kreises „öffentliche Aufführung" liegenden Teilbereich der „Verbreitung", den § 22 a dem Schallplattenerwerber nicht freigibt, sondern dem Urheberberechtigten beläßt."

Daraus ergibt sich, daß die Reichsrundfunkgesellschaft ohne Genehmigung der Schallplattenhersteller im Rundfunk keine Schallplatten senden darf. (§ 2, Abs. II, verbunden mit 11, 12, Abs. I, Abs. II Nr. 5).

Elster lehnt die Anwendung des § 22 a ab, da diese Aufnahmebestimmung (als solche eng auszulegen) nur bestimmt sei, die „notwendige Aufführung" einzuschließen. Die Sendung im Rundfunk falle jedoch nicht darunter, da sie ein „neuer Akt der Wiedergabe" sei, d. h. für die „Wirksamkeit" der Schallplatte nicht notwendig sei. Er stimmt mit Neugebauer überein, wenn dieser aus dem Gesichtspunkt des Art. 11 a BeUe. die Schallplattensendung grundsätzlich von der Genehmigung des Autors abhängig macht. [52])

Das Urteil des Reichsgerichts wurde von Seiten der Vertreter des deutschen Rundfunks scharf angegriffen, insbesondere hinsichtlich der verschiedenen Auslegung des Begriffes „öffentliche Aufführung" in § 22 a und in § 11, II LUG und der vom Reichsgericht zu wenig berücksichtigten, wichtigen staatspolitischen Stellung des deutschen Rundfunks. [53]) Auch wird die Konstruktion, daß aus § 2 Abs. II LUG ein vom ausübenden Künstler abgeleitetes Recht bestehe, als verfehlt betrachtet. Die Entscheidung sei nur mit dem Ziel, die Schallplattenindustrie zu schützen, gefällt worden. Um dieses Ziel zu erreichen, sei auch § 22 a in dieser engen Form ausgelegt worden. Es wird schließlich auch hier als Gegengewicht gegen die durch das Urteil den Schallplatten-

---

52) Dienstag-Elster, S. 186f.; vgl. Pridat-Guzatis i. Arch f. F. 1935, S. 149; Hille Arch. f. F. 1930 Sonderheft I, S. 68ff.

53) Arch. f. F. 1936 Sonderheft Rundfunk-Urheberr., S. 1.

herstellern zugestandenen Befugnisse eine Zwangslizenz für den Rundfunk gefordert. [54])

Die Antwort auf die Frage 1 wird zusammenfassend lauten müssen:

Der Rundfunk kann unter der Voraussetzung, daß jede tonliche Wiedergabeart unter den Begriff „Aufführung" im Sinne des § 11 (also auch die rundfunkmäßige Wiedergabe von Musik mit Ausnahme von Schallplatten), fällt, als Musikveranstaltung angesehen werden und die Sendegesellschaft hat die Rechte und Pflichten eines Musikveranstalters; doch nimmt er auf Grund seiner hohen staatspolitischen Bedeutung und wegen der besonderen Art von Aufführung [55]) eine Sonderstellung ein, für die auch Sonderrechte gefordert werden und die im Rahmen des kommenden Rundfunkrechts ihrer Verwirklichung harren.

c) Ist die öffentliche Lautsprecherwiedergabe eine Musikveranstaltung?

Im Rahmen dieser Frage ist zu prüfen, aa) das Verhältnis zwischen dem Gastwirt, der durch Lautsprecher die Rundfunkmusik in seinem Gewerbebetrieb öffentlich mitteilt und dem Urheber,

bb) das Verhältnis zwischen Gastwirt und Sendegesellschaft.

aa) Dem Urheber ist gemäß § 11 die öffentliche Aufführung vorbehalten. Daß in der Verbreitung durch rundfunkmäßige Wiedergabe eine öffentliche Aufführung enthalten ist, wurde bereits oben dargelegt. Es handelt

---

54) Schenk i. Arch. f. F. Sonderh. Rundfunk-Urheberr.; S. 8 ff.; Das Urteil hat zunächst keine praktische Bedeutung, da die Schallplattenfabrikanten die Sendung von Schallplatten weiterhin unentgeltlich gestatten.

55) Hoffmann i. D. R. d. schöpf. Menschen, S. 254 u. i. BeUe, S. 172: „Wenn auch bei der gewöhnlichen, unmittelbaren öffentlichen Aufführung eine an sich unbeschränkte Zuhörerzahl vorhanden sein kann, so ist doch hier der Zuhörerkreis naturnotwendig immer räumlich beschränkt. Diese durch das menschliche Gehör bedingte Begrenzung fällt bei dem Rundfunk weg und „wenn dieser Wirkungskreis sich durch das Wesen der rundfunkmäßigen Wiedergabe zur Unendlichkeit erweitert, so bewirkt diee Verunendlichung der Vernehmbarkeit zugleich eine der Wirkungsart nach wesentlich verschiedene Wiedergabe". Ich möchte diese Art von öffentlicher Aufführung als „rundfunkmäßige Aufführung" bezeichnen."

sich also nur noch darum, festzustellen, ob die Verwendung des Lautsprechers zu gewerblichen Zwecken eine besondere Handlung darstellt, die durch die Genehmigung des Tonsetzers zur „öffentlichen Aufführung" oder „gewerbsmäßigen Verbreitung" der geschützten Musik im Rundfunk nicht gedeckt ist.

Das Vorliegen einer solchen bei Lautsprecherwiedergabe wird in Schrifttum und Rechtssprechung mit wenigen Ausnahmen verneint. [56]) Mit der Verleihung der Empfangsbefugnis durch die Reichspost erwirbt der Hörer das Recht, sämtliche Rundfunkdarbietungen zu hören und durch Lautsprecher einem größeren Personenkreis zugänglich zu machen. [57]) Beim Gastwirt, der einen Lautsprecher aufstellt, ist sowohl das Merkmal der Öffentlichkeit, als auch des gewerblichen Zweckes gegeben. Doch fehlt der Charakter der Aufführung. Das Reichsgericht begründet dies damit, daß die Lautsprecherwiedergabe lediglich ein Teil der Sendung ist; [58]) Hoffmann lehnt diese Begründung ab; [59]) doch sei es rechtssystematisch richtig, die Lautsprecherwiedergabe als unter die Befugnis der rundfunkmäßigen Wiedergabe fallend zu erklären. Der Lautsprecher, der eine Rundfunksendung vernehmbar mache, gebe niemals die betreffenden Tonkunstwerke als solche, sondern lediglich in der Wiedergabe durch den Rundfunksender wieder. Auch Grolmann nimmt an, daß die Genehmigung der Sendung notwendigerweise auch die Lautsprecherwiedergabe erlaubt mache. [60]) Allfeld sieht in der Verwertung der Sendung mittels Lautsprecher

---

56) Hoffmann in Arch. f. F. 1929, S. 502; LG. Danzig, Urt. v. 10. 4. 1929; KG. v. 19. 10. 1931, LG. Leipzig v. 16. 12. 1931; Arch. f. F. 1932, S. 163, 178.

57) Plugge-Roeber, S. 13.

58) RGZ. 156/384; Arch. f. F. 1932, S. 379: „Da die gewerbsmäßige Verbreitung (und die von ihr mit umfaßte öffentliche Aufführung) eines Musikstückes in der rundfunkmäßigen Wiedergabe einschließlich der Hörbarmachung vor einer beliebig großen Menschenmenge bestehe, so könne die gewerbliche Ausnutzung des Zuhörenlassens allein nicht nochmals ein Verbreiten oder Aufführen oder eine sonstige urheberrechtlich erhebliche Handlung sein."

59) s. o. Hoffmann a. a. O. und in Arch. f. F. 1932, S. 144 ff.; GRUR 1925, S. 72.

60) Arch. f. F. 1931, S. 251; Steinberg, S. 43; Mann, S. 40; Allfeld hat schon vor Erfindung des Rundfunks eine telef. Verbindung von Hörern mit Konzerten nicht als Aufführung angesehen; es liege hier lediglich eine Erweiterung des Personenkreises der Aufführung im Konzertsaale vor; ebso. Riezler, S. 285.

lediglich eine Erweiterung des Hörerkreises. [61]) Auch eine nochmalige „Verbreitung könne in der Lautsprecherwiedergabe nicht gesehen werden, da dieselbe schon von der Erlaubnis der Wiedergabe durch Rundfunk mit erfaßt sei. [62])

Alle diese Auffassungen kommen aber zu demselben Ergebnis, nämlich, daß der Urheber mit der Genehmigung der rundfunkmäßigen Wiedergabe auch die Hörbarmachung durch Lautsprecher, gleichgültig zu welchen Zwecken oder vor welchem Personenkreis, erlaubt hat und deshalb der Urheber des Werkes gegen einen Gaststätteninhaber weder aus dem Rechtsgrund der „öffentlichen Aufführung", noch aus dem der „gewerbsmäßigen Verbreitung" einen Anspruch geltend machen kann. [63])

Von einigen wenigen wird die Auffassung vertreten, daß die Lautsprecherwiedergabe eine eigene Handlung darstelle, gegen die der Urheber geschützt sei. Sie sei entweder eine neue Aufführung oder eine neue Verbreitung. [64])

Auch in der außerdeutschen Rechtsprechung findet sich eine Begründung für die rechtliche Selbständigkeit der Lautsprecherwiedergabe; [65]) es hänge nämlich allein vom Besitzer des Lautsprechers ab, die Aufführung zu einer privaten oder öffentlichen zu machen. [66]) Der deutsche Regierungsentwurf von 1932 folgte dieser Auffassung und hatte vorgesehen, daß der Gastwirt für Lautsprecherdarbietung einen sog. Urheberanteil zahlen solle. [67])

---

61) Allfeld, S. 153; ebso. Marwitz DJZ 1925, S. 621.

62) LG Danzig Urt. v. 10. 6. 1929. RGZ 136/377ff.; Plugge-Roeber, S. 18; u. a.

63) Plugge-Roeber, S. 29.

64) Neugebauer in Fernmelderecht mit Rundfunkrecht, S. 829; das Aufstellen des Lautsprechers erfülle „alle Voraussetzungen einer besonderen Verbreitungshandlung", Opet in JW 1927, S. 1153; Goldbaum, S. 113b; de Boor in JW 1933, S. 1649; Elster in GRUR 1932, S. 839 u. Arch. f. F. 1933, S. 368; Eschebach, S. 56: es liege darin „ein unberechtigtes Veröffentlichen einer Aufführung"; vgl. Dawid, Der Rundfunk und das Urheberrecht, S. 55.

65) Urt. des Kreisger. Ilfow (Rumänien) v. 30. 12. 1932 in Arch. f. F. 1933, S. 333.

66) Kritik dazu Hoffmann in Arch. f. F. 1933, S. 304.

67) Ablehnende Kritik mit Begründung durch Möhring in Arch. f. F. 1934, S. 76.

bb) Das Verhältnis zwischen Darbietendem und der Rundfunkgesellschaft hängt davon ab, ob und welche Rechte die Rundfunkgesellschaft an der Sendung hat, ob insbesondere urheberrechtsähnliche Rechte bestehen.

Die Sendung ist das Ergebnis technischer, gewerblicher und geistiger Leistungen. Ähnlich wie beim Film wird für dieses Arbeitsergebnis, das mit hohen Kosten verbunden ist, Schutz vor gewerblicher Verwertung durch andere allgemein und international gefordert. [68]) Eine Lautsprecherdarbietung zu gewerblichen Zwecken ist aber eine Verwertungsart der Sendung; „zwischen das Tonkunstwerk und den Lautsprecher ist das Sendegut getreten, die Leistung der Rundfunkgesellschaft, und lediglich diese Leistung wird durch den Lautsprecher vernehmlich gemacht, so daß also in erster Linie bei der Lautsprecherwiedergabe an einen Eingriff in das Recht der Rundfunkgesellschaft an ihrer Sendung gedacht werden muß." [69])

Der Rechtsschutz der Sendegesellschaft vor der gewerblichen Verwertung ist durch § 9 Abs. 3 der Bedingungen für die Errichtung sowie den Betrieb von Rundfunkempfangsanlagen [70]) gegeben. Hier heißt es: „Die gewerbsmäßige Verbreitung der Darbietungen der Rundfunkgesellschaft ist nur mit Zustimmung der Reichsrundfunkgesellschaft m. b. H. Berlin, zulässig. Urheberrechtliche Bestimmungen werden hierdurch nicht berührt."

Seinen Ursprung hat dieses Recht in urheberrechtlichen Befugnissen, da es an die Sendung „als eine übertragene Berechtigung urheberrechtlicher Ausübung" statuiert ist; sein Zweck ist nach Elster „wettbewerblicher Natur" [71]), da die gewerbliche Verwertung der Sendung sich als Ausbeutung einer fremden Leistung als eigene darstellt. [72]) Dieses Recht an der Sendung hat zwar urheberrechtsähnlichen Charakter, ist jedoch herrschender deutscher und internationaler Auffassung als gewerbliches Schutzrecht (Leistungsschutz) anzusehen

---

68) Hoffmann Arch. f. F. 1932, S. 285 ff. u. BeUe u. die dort angeführten.
69) Hoffmann in Arch. f. F. 1933, S. 305 ff.
70) Arch. f. F. 1933, S. 85; daß diese Bestimmung Gesetzeskraft hat, wird von List bestritten.
71) Dienstag-Elster, S. 191; RGZ 136/377.
72) Hoffmann in Arch. f. F. 1933, S. 358.

und anerkannt [73]) und gehört nach Hoffmann in das Urheberrechtsgesetz. [74])

Auch für das kommende Urheberrechtsgesetz wird für die Sendung als eine „Verbindung hochwertiger technisch-künstlerischer Leistungen" ein Leistungsschutz gegen die gewerbliche Verwertung vorgeschlagen. [75]) Ebenso tritt der Weltrundfunkverein dafür ein, diesen Schutz in den internen Gesetzgebungen festzulegen. [76])

3. Die Wiedergabe von Musik im Tonfilm.

Die Frage, ob der Lichtspieltheaterbesitzer, der Tonfilme zur Vorführung bringt, als Musikveranstalter zu behandeln ist, war vor der klärenden Reichsgerichtsentscheidung Bd. 140/231 umstritten und führte zu Untersuchungen über die rechtliche Natur des Tonfilms. Drei Ansichten standen sich gegenüber:

1. Die Tonfilmbefugnis ist ein mechanisches Recht
2. Die Tonfilmbefugnis ist ein kinematographisches Recht und
3. Die Tonfilmbefugnis ist zu trennen in
   a) das Recht zur Vervielfältigung
   b) das Aufführungsrecht. [77])

Die erste Anschauung wird von Rudloff und nach dessen Meinung auch von Marwitz-Möhring, Caro und Ostertag vertreten. Darnach wäre bei der Betrachtung des Tonfilms abgesondert vom Bildfilm die Tonfilmvorrichtung (die zur Aufnahme und Klangwiedergabe dienende Vorrichtung) genau wie Schallplattenaufnahme- und Wiedergabeapparat ein mechanisches Wiedergabeinstrument im Sinne des § 12, II Ziff. 5 LUG.

---

73) Klauer, in Arch. f. F. 1933, Sonderh. 5, S. 25; Hoffmann ebda. S. 35 u. in Arch. f. F. 1930, S. 535 ff.; und die dort angegebene internationale Regelung in Arch. f. F. 1932; S. 285 ff.; Tabouis in Arch. f. F. 1933, S. 311 ff.; Dienstag-Elster, S. 190 ff.; RGZ 136/377.

74) Hoffmann in Arch. f. 1933, Sonderh. 5, S. 35.

75) Hoffmann in D. R. d. schöpf. Menschen, S. 262 u. NSJ-Entwurf § 44.

76) In Gesetzen u. Verw.-Vorschriften bereits dahingehende Vorschrift in Deutschland, Dänemark, Spanien, USA, Ungarn, Italien, Lettland, Norwegen, Niederlande, Schweiz; s. im Einzelnen dazu Hoffmann in GRUR 1934, S. 700.

77) Rudloff, Urheberrechtsfragen des Tonfilms in Ufita III, S. 459 ff.; Cahn-Speyer in GRUR 1929, S. 543 ff. und 1006 ff.; Roeber nennt diese 3 Theorien: Wirkungs-, Einheits- und Verfahrungstheorie.

Die Folgen, die sich daraus für den Tonfilm ergeben würden, interessieren hier im einzelnen nicht. Für den Musikveranstalter ist nur die Frage nach dem Aufführungsrecht wichtig, besonders für den Fall, daß der Urheber dieses Recht bereits einem Dritten übertragen hatte. Muß er sich von diesem berechtigten Dritten die Erlaubnis zur „Vorführung" verschaffen? Rudloff verneint diese Frage; denn „. . . . gemäß § 11 Abs. II LUG umfaßt das Urheberrecht an einem solchen Werk auch das Recht der öffentlichen Aufführung.

Wenn dem gegenüber § 14 LUG ganz allgemein bestimmt, daß im Falle der Übertragung der Urheberrechte, also auch des Aufführungsrechts, das Recht der Benutzung des Werkes zur mechanischen Wiedergabe für das Gehör und das Recht der Verfilmung als ausschließliche Befugnisse dem Urheber verbleiben, so ist hiernach auch allein der Urheber berechtigt, das Werk zur Tonverfilmung zu vergeben."

„Der Tonfilmhersteller hat nun weiter bereits gemäß § 15 a S. 2 KSchGes. die ausschließliche Befugnis, das Filmwerk öffentlich aufzuführen. Die Befugnis zur Klangwiedergabe ist in dem Erwerb des Rechtes zur Übertragung auf mechanische Wiedergabeinstrumente immer schon enthalten (vgl. Lindemann, Anm. 1 zu § 22 a LUG). Die Einholung einer besonderen Aufführungserlaubnis durch Filmhersteller oder Lichtspieltheaterbesitzer ist also nicht erforderlich." [78])

Die zweite Lehrmeinung, (abgestellt auf Art. 14 BeUe) der Tonfilm sei ein kinematographisches Recht, vertrat insbesondere Elster. [79]) Das rechtlich Bedeutsame des Tonbildes (zum Unterschied vom Tonfilm) wird in dem Synchronismus der Bild- und Tonvorgänge gefunden (daher Einheitstheorie), [80]) gleichgültig, welche Vortechnik (ob photographisch oder ob schallplattenähnlich) zur Anwendung kommt. „Der endgültig letzte Akt ist doch immer ein filmischer Vorgang." („Hörbare

78) Rudloff, a. a. O., S. 463 u. 464; diese Theorie, abgestellt auf Art. 13 BeUe bringt allerdings die Bestimmungen des Instrumentenrechtes nur für den reinen Musiktonfilm, nicht für den Tonbildfilm (Tonfilm im normalen Sprachgebrauch) zur Anwendung. Der Bildfilm unterliegt den Bestimmungen des Filmrechts.

79) Ufita II, S. 262 und III, S. 380ff.; Dienstag-Elster, S. 175; Hoffmann in BeUe, S. 224.

80) Roeber in Ufita IV, S. 57 und 270ff.

Kinematographie") [81]). Elster untersucht eingehend die möglichen Fälle einer filmischen Wiedergabe von Tönen:

„Natur"- und „Sprechfilm" kommen für das gestellte Thema nicht in Betracht. Für den „100 %igen" Tonfilm [82]) wird nach dieser Meinung meist ein untrennbares Ganzes vorliegen. Werden selbständige Musikstücke übernommen, so ist leichter eine Trennbarkeit gegeben. Beim reinen Musikfilm ist „das filmische Moment" fast ganz übertönt und es liegt im Gegensatz zu den vorhergehenden Fällen eine mechanisch-musikalische Wiedergabe vor, für die allerdings die Wirkungen des § 22 a LUG abzulehnen sind; Elster schreibt: „Wenn auch der Budapester Kongreß der Association littéraire et artistique internationale 1930 die Schwierigkeiten und Unklarheiten im Tonfilmrecht betont hat, so hat er doch das Richtige mit seinem Beschluß getroffen, der für den „filme muet, sonore, et parlant" das Urheberrecht den „créatures intellectuelles" zuspricht und den Tonfilm (filme sonore) ausdrücklich dem Art. 14 des Berner Übereinkommens (Filmrecht) unterwirft und die im Art. 13, II für mechanische und musikalische Instrumente zugelassenen Einschränkungen des Urheberrechts auch für die Musik dieser Filme nicht gestattet, auf welche Art auch die Musik in den Film eingegliedert sei." [83])

Elster kommt zu dem Ergebnis:

1. Die Vorführung „und Aufführung des „reinen" Musiktonfilmes", der nicht als zu einem Bildfilm als Gesamtwerk gehörig durch den Filmhersteller vom Komponisten erworben ist, ist an die Genehmigung des Berechtigten gebunden und damit tantiemepflichtig.

2. Ist mit der „rechtmäßig erworbenen Musik" der Bildfilm verbunden, „so fehlt es bei der „Vorführung" in den Lichtspieltheatern an „dem neuen Akt der Wiedergabe". Hier soll der Hersteller des Films („der Aufführungs-Filmung") in der Regel „alle diejenigen Rechte erhalten und bezahlt haben, die er für die von ihm zu vergebenden Vorführungen braucht." [84])

81) Dienstag-Elster, S. 120.

82) Darunter ist ein „optisch-akustisches Gesamtgeisteswerk" zu verstehen; s. Elster in GRUR 1936, S. 463.

83) GRUR 1936, S. 469.

84) Es wird vielfach für den Hersteller des Films ein Urheberrecht (Unternehmerurheberrecht) gefordert, das sich auf alle im Film vorkommenden Vorgänge erstrecken soll, also Bild, Ton einschließlich der Musik und des droit moral;

Die dritte Anschauung, sog. „Verfahrenstheorie" steht im Gegensatz zu den beiden andern auf dem Standpunkt, daß die rechtliche Natur des Tonfilms durch das Herstellungsverfahren bestimmt wird. Das sog. Plattenverfahren wird ausgeschieden, weil hier ein stummer Film und eine Schallplatte vorgeführt werden. Die anderen Verfahrensarten (Relief-, Lichtton-, elektromagnetisches Verfahren) werden einzeln betrachtet und rechtlich untersucht. Diese Meinung wird ziemlich allgemein abgelehnt. Zusammengefaßt und ablehnend kritisiert ist sie unter Zugrundelegung von Goldbaums „Tonfilmrecht" durch Roeber in Ufita IV S. 274. [85])

Die für den Musikveranstalter wichtige Frage war bei diesen verschiedenen Auffassungen immer die,

a) ob „dem Urheber eines für den Tonfilm benutzten Tonkunstwerkes ein getrennt von dem Herstellungsrecht bestehendes Aufführungsrecht zukommt und — bei Bejahung der Frage

b) ob der Urheber getrennt über beide Rechte in der Weise verfügen kann, daß er dem Tonfilmhersteller lediglich das Herstellungsrecht und einer musikalischen Verwertungsgesellschaft das Aufführungsrecht überträgt." [86])

---

so in Kritische Stellungnahme der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e. V.; ebso. Filmkreditbank in ihrer Satzung; de Boor in Ak. f. D. R. 1935, S. 830 ff.; Hoffmann in BeUe, S. 223; Egberts in Ufita, S. 179 ff.; Roeber schlägt als Urheber des Films und als Träger der Urbeberrechte der am Film beteiligten Schöpfer den Hersteller vor — in Ak. f. D. R. 1935, S. 836; abgelehnt wird diese Lösung tonfilmrechtl. Fragen durch Schaffung eines Herstellerurheberrechts durch Koch in Ufita VII, S. 259 ff.; Kopsch in Ufita IX, S. 110 ff; vgl. auch Zelewski, S. 40 ff.; diese Streitfrage endgültig zu klären bleibt dem kommenden deutschen Urheberr. als eine seiner Hauptaufgaben vorbehalten.

85) s. auch Roeber in Ufita IX, S. 3.

86) Roeber in Ufita VII, S. 364 ff. Das Abkommen über die Vergebung von Aufführungsrechten an Filmtheater. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen, stehen nach Roeber sich drei verschiedene Auffassungen gegenüber:

1. Die Konstruktion der getrennten Rechte, nach der der Urheber eines geschützten Werkes ein Recht zur Herstellung eines Tonfilms und selbständig daneben ein Recht zur Aufführung hat.

2. Die Konstruktion eines differenzierten Gesamtbegriffs, die zwar begrifflich zwischen den Vorgängen der Herstellung und der Aufführung unterscheidet, aber rechtlich von einander trennt. Die Erlaubnis, den Tonfilm herzustellen, umfaßt hier auch die Erlaubnis, den Tonfilm vorzuführen.

Diese beiden Fragen wurden vom Reichsgericht mit dem Urteil vom 5. April 1933 [87]) bejaht.

Zu a) Der Streit ging hier in erster Linie darum, ob dem Urheber von Musik oder Text ein ausschließliches Recht auf die öffentliche Wiedergabe im Tonfilm gebührt. Da „die beim Tonfilm zur Wiedergabe für das Gehör benutzten Vorrichtungen" nicht unter die im § 12, II Nr. 5 genannten einzureihen sind, [88]) steht ihm ein solches Urheberrecht zu.

Zu b) Zu der zweiten Frage heißt es im Urteil: „. . . . . zutreffend hebt dasBerufungsurteil hervor, daß zwischen der ausschließlichen Befugnis zur Herstellung und der zur öffentlichen Wiedergabe des Tonfilms unterschieden werden muß. Es verkennt nicht, daß mit der Übertragung der Herstellungsbefugnis nach einer die Gebote von Treu und Glauben beachtenden Auslegung (BGB §§ 133, 157) auch die Wiedergabe- oder Aufführungsbefugnis verbunden sein kann, selbst wenn darüber keine ausdrückliche Abrede getroffen ist. Es fügt jedoch hinzu, daß dergleichen Verbindung nicht durchaus notwendig sei. Mit dieser letzten Bemerkung, die erfahrungsgemäßen Inhalts ist, steht im Einklang, daß sich unter den im Rechtsstreit vorgelegten Urkunden (Verträgen, Anmeldungen, Übertragungen usw.) auch solche finden, die ausdrücklich nur die Herstellungsbefugnis betreffen und die Aufführungsbefugnis nicht mitumfassen. (Vgl. unten III D 2 betr. die Ammre). Der schließliche Zweck, zu dem ein Tonfilm hergestellt wird, ist wie schon erwähnt, allerdings in der durchaus herrschenden Regel seine Aufführung. Es fragt sich, ob gerade das Unternehmen, welches ihn herstellt, sich auch damit befaßt, ihn selbst aufzuführen oder zur Aufführung weiter zu vergeben. Deshalb muß in jedem einzelnen Falle geprüft werden, welcher Zweck nach dem übereinstimmenden Willen der Beteiligten mit der Übertragung von Rechten am Werke verfolgt wurde. Danach bestimmt sich deren Umfang. (RGZ 123 S. 317, 318).

---

3. Die Konstruktion eines homogenen Einheitsbegriffs, die zwischen den Vorgängen der Herstellung und Aufführung weder rechtlich noch begrifflich unterscheidet. Der Urheber gestattet die Vertonfilmung; das Recht, den Tonfilm vorzuführen, bestimmt sich allein aus dem Urheberrecht am Tonfilm; s. Roeber in Ufita IX, S. 1ff.

87) RGZ 140/231ff. = GRUR 1933, S. 586 — Ufita IV, S. 237.

88) Urteilsbegr. RGZ v. 5. 4. 1933, in GRUR 1933. S. 590.

Und nach ihm ist jeweils zu beurteilen, welche Befugnisse beim Urheber oder sonst Berechtigten verblieben sind, von ihm also späterhin noch anderweit übertragen werden konnten." [89])

Damit hat das Reichsgericht für die von musikalischen Verwertungsgesellschaften verwalteten Aufführungsrechte entschieden, „daß der Filmtheaterbesitzer einen Tonfilm erst dann vorführen darf, wenn er — außer dem Vorführungsvertrag mit dem Filmhersteller — einen Musikaufführungsvertrag mit der musikalischen Verwertungsgesellschaft abgeschlossen hat." [90])

Daraus ergibt sich:

1. „Seh- und Hörseite" des Tonfilms sind etwas einheitliches Ganzes; zu trennen sind aber die einzelnen Befugnisse an der alleinigen Bildwiedergabe und andererseits an der alleinigen akustischen Wiedergabe.
2. Die Wiedergabe der Musik im Tonfilm ist rechtlich als Aufführung anzusehen.
3. Der Lichtspieltheaterbesitzer hat rechtlich die Stellung eines Musikveranstalters.
4. Er hat genau dieselben Pflichten wie jeder andere Musikveranstalter, insbesondere die der Einholung der Aufführungsgenehmigung bzw. die der Tantiemebezahlung. [91])

---

89) Es wird also festgestellt, daß das Aufführungsrecht grundsätzlich als gleichzeitig übertragen gilt; da aber die Komponisten ihre Aufführungsrechte an den Musikschutzverband übertragen haben, so gilt mangels einer Verfügungsbefugnis der Komponisten das Aufführungsrecht als nicht mit übertragen. Darin liegt nach Egberts ein innerer Widerspruch, da der Schutzverband eine „juristische Person zur Vertretung der Komponisten" sei.

90) Roeber in Ufita VII, S. 365.

91) s. u. in § 5 der Abhandlung. Zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommen auch das Berner Büro und die Belgische Regierung in ihren Vorschlägen zur Lösung der Tonfilmprobleme für die Brüsseler Staatenkonferenz. Sie übernehmen die Konstruktion der getrennten Rechte (s. o. Anm. 86 S. 58 der Abhandlung)., während zwei Gegenvorschläge die Konstruktion eines differenzierten Gesamtbegriffs zugrundelegen, nämlich im Wortlaut: „Die Urheber v. Werken, die gemäß Art. 2 geschützt sind, haben das ausschließliche Recht, die kinematograghische Adaption dieser Werke zu gestatten. Hierin ist die Verbreitung, die öffentl. Aufführung und die öffentl. Vorführung der so adaptierten Werke einbegriffen." (Vorschlag der „Fédération" und des „Internationalen Filmkongresses"); Roeber in Ufita IX,. S. 1 ff; vgl. auch von Zelewski, das Urheberrecht auf dem Gebiet der Gebiet der Filmkunst, S. 107.

Nachbemerkung.

Elster hat in einem Aufsatz „Die Verwertung von Urheberrechten im Tonfilm und aus dem Tonfilm“ [92]) nochmals Stellung zu dem ganzen Tonfilmproblem auf Grund der veränderten Lage, die das Reichsgerichtsurteil geschaffen hat, genommen. Er unterscheidet darin:

a) Die Aufnahme eines vor Entstehung des Tonfilms vorhandenen (erschienen) musikalischen Werkes. Hierfür kommt er zu dem Ergebnis, daß entgegengesetzt Hoffmanns Meinung [93]) das „Ursprungswerk“ in der Regel „als selbständige Erscheigung in seiner Form und in seinen Rechten“ unberührt bleibt. Er revidiert seine frühere Ansicht insofern, als er für den Tonfilm ein von der Übertragung des Herstellungsrechts getrenntes Aufführungsrecht des Komponisten feststellt [94]) (auf Grund der REG), allerdings unter Kritik der Terminologie, die die Wiedergabe im Filmtheater („Vorführung“) mit Aufführung bezeichnet. „. . . . gerade diese Vorführungen sind dann der Akt, der der sonst eine Tantieme (u. nicht eine einmalige Vergütung) auslösenden sog. Aufführung entspricht.“

b) „Das in und mit dem Tonfilm entstehende musikalische Werk.“

Für den „reinen Musikfilm“ (s. o.) wäre eine Anwendung des § 22 ff. LUG möglich. [95]) Bei dem sog. „100 %igen“ Tonfilm „bleibt eine grundsätzliche Urheberberechtigung des Komponisten an seinem Werke“ bestehen und damit steht einer getrennten Verwertung des Aufführungsrechtes des Urhebers nichts im Wege.

---

92) GRUR 1936, S. 459.

93) Hoffmann in BeUe: Unter Ablehnung der Auffassung des RG's „. . . auch ein bereits vorhandenes Tonwerk, das im Tonfilm verwendet wird“, besteht als selbständiges Werk nicht mehr; es ist unselbständiger Bestandteil des Filmkunstwerkes geworden und mangels einer rechtlichen Existenz können auch an ihnen im Rahmen des Tonfilms Rechte nicht mehr geltend gemacht werden.“ Nach Egberts (Ufita VII, Seite 189) ist das Musikaufführungsrecht grundsätzlich mitübertragen. Der Musikschutzverband sei nur dann zur Erhebung von Tantiemen berechtigt, wenn der Komponist bei Abschluß des Verfilmungsvertrags ausdrücklich auf die tonfilmmäßige Herstellung beschränkt. Die ihm in der Rechtsprechung zugesprochene, darüber hinausgehende Befugnis beruhe auf einer Verkennung des Sinnes und Zweckes der auf den Musikschutzverband erfolgten Uebertragung.

94) Elster in RGUR 1936, S. 463.

95) Elster, a. a. O., S. 463.

Kontrahent muß für die Verwertungsgesellschaft der Filmtheaterbesitzer sein, „da dieser die Aufführung in der Hand hat." Die Vergütung erfolgt am besten in der Form der Tantieme, da „der Maßstab untrüglich ist und keiner sonst allzuleicht möglichen Falschschätzung unterliegt."

Dem Kinobesitzer ist bei der Genehmigung der Aufführung (Vorführung) der Tonfilmmusik diese nur im Rahmen des Tonfilms gestattet. Eine selbständige Aufführungsberechtigung (Vorführung) außerhalb des Tonfilms hat er dabei nicht erworben; diese wäre ein neuer Akt der Wiedergabe und bedürfte einer eigenen Genehmigung des Komponisten. [96])

Die Hauptvorschläge für ein zukünftiges einheitliches Filmrecht verlangen übrigens fast alle das Urheberrecht des Filmherstellers und die Mitübertragung des Aufführungsrechts bei der Übertragung des Verfilmungsrechts.

Roeber faßt dies zusammen:

„1. Der Urheber hat das Recht zur filmischen Benutzung seines Werkes (Verfilmungsrecht).

2. Der Filmhersteller hat nach Erwerb des Verfilmungsrechts auf Grund des ihm am Filmwerke zustehenden Urheberrechtes das Recht, den Film zu verwerten. Dieses Recht umfaßt insbesondere den Vorgang der öffentlichen Vorführung des Filmes (Tonfilmes)." [97])

Erwähnt sei noch die Regelung des Tonfilmrechts im Auslande, da sie für ein kommendes Deutsche Urheberrecht wegen der häufigen Beteiligung von Ausländern an der Herstellung der Filme einerseits und der Verbreitung der Filme im Auslande andrerseits berücksichtigt werden müssen. [98])

Für vorliegende Arbeit sind dabei nur die Fragen nach dem Aufführungsrecht der Musik im Tonfilm wichtig.

Das Oesterreichische Gesetz vom 1. Juli 1936 [99]) erkennt für die Tonfilmmusik die Selbständigkeit des Aufführungsrechts an. In § 14 des Ges.

---

96) Elster, a. a. O., S. 469.
97) Roeber in Ak. f. D. R., S. 832ff.; s. dazu auch Pfennig in Ak. f. D. R., S. 826ff.; u. de Boor in Ak. f. D. R., S. 830ff.
98) s. v. Boehmer u. Reitz in Ufita IX, S. 433ff.
99) abgedruckt in Ufita IX, S. 272ff. = GRUR 1936.

ist dieses Aufführungsrecht getrennt angeführt; d. h. der Komponist kann sein Aufführungsrecht, auch für die Tonfilmmusik einer Aufführungsgesellschaft übertragen. [100]) Die Tantiemeeinzahlung soll durch Kollektivverträge zwischen den Berufsorganisationen der Lichtspieltheaterbesitzer und der Verwertungsgesellschaft geregelt werden.

Auch in Ungarn wird das musikalische Tonfilmaufführungsrecht als besondere Befugnis anerkannt. Ein von den Theaterbesitzern gegen die Verwertungsgesellschaft angestrengter Prozeß wurde zugunsten letzterer entschieden und damit das Recht der Komponisten nochmals ausdrücklich bestätigt.

In Italien fehlt eine gesetzliche Stellungnahme zu der Frage der Abtrennbarkeit des musikalischen Aufführungsrechtes von dem des filmischen Herstellungsrechts. Nach Boehme-Reitz [101]) wird die Selbständigkeit des Aufführungsrechtes der Tonfilmmusik im Tonfilm und die Übertragung dieses Rechts an die italienische Aufführungsgesellschaft (Societa Italiana Autori Editori) als zulässig anerkannt.

Die Tschechoslowakei und Polen haben ebenfalls die Ausschließlichkeit und Selbständigkeit des musikalischen Aufführungsrechtes festgelegt. [102])

In Holland werden, da hier die Rechtslage zweifelhaft ist, allgemein keine Tantiemen bezahlt. Ein gesondertes Aufführungsrecht besteht jedoch an sich schon. [103])

Auch in den nordischen Staaten (Dänemark, Schweden, Norwegen und Finnland) ist ein gesondertes Musikaufführungsrecht des Tonfilmkomponisten anerkannt. [104])

---

100) beruht nach Hoffmann auf einer Fehlauffassung über die Natur des Tonfilms. Seiner Meinung nach ist es „ein Unding, wenn die Rechtsordnung den Zustand legitimiert, daß der Tonfilmkomponist dem Filmhersteller zwar sein Tonkunstwerk zur Verwertung im zu schaffenden Filmkunstwerk überläßt, ihm aber trotz der Zwecksetzung dieser Uebertragung gerade das Recht nicht übertragen kann, dessen Ausübung für den Filmhersteller das wesentliche ist, das Aufführungsrecht."

101) Boehme-Reitz, a. a. O.

102) in § 27 des tschechoslowakischen Gesetzes und in Polen laut Urteil vom 7. Oktober 1931 III R. W. 1704 Text 31 (Boehme-Reitz, a. a. O.)

103) s. Boehme-Reitz, a. a. O.

104) s. Boehme-Reitz, a. a. O.

§ 5.

Die Musikveranstaltung im Rahmen der Stagma.

Die „staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte", kurz „Stagma" genannt, wurde auf Grund des Gesetzes über die Vermittlung von Musikaufführungsrechten vom 4. Juli 1933 [1]) als einzige reichsdeutsche Aufführungsgesellschaft geschaffen; sie bekam als einzige die in § 1 des Gesetzes vorgeschriebene Genehmigung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda. Damit wurde auf dem Gebiete der sog. kleinen Aufführungsrechte, [2]) die durch die Entwicklung der letzten Jahrzehnte [3]) für Komponisten und Musikveranstalter eine so große Bedeutung erhalten haben, Ordnung geschaffen. Ein ähnlicher Ablauf der Dinge ging schon in den Niederlanden voraus, wo mit dem Gesetz vom 11. Febr. 1932 eine einzige national-holländische Einziehungsgesellschaft mit der Wahrnehmung der Interessen der Komponisten betraut wurde. [4])

Für die Musikveranstalter bedeutete dieses Gesetz eine wesentliche Besserung seiner bisherigen Lage. Welche Mißstände die einseitig ausgenützte Macht der im Musikschutzverband zusammengeschlossenen Verwertungsgesellschaften (Gema, Akm, GDT) mit sich brachte, wurde im § 1 vorliegender Arbeit aufgezeigt. [5])

Wenn auch der unhaltbare Zustand, daß sich der Musikveranstalter an drei verschiedene Gesellschaften wenden mußte, um ein tragbares und für ihn notwendiges Programm zusammenstellen zu können, durch Schaffung einer einheitlichen Stelle (Musikschutzverband) zur

1) RGBl. I, S. 452.
2) d. h. „für die Rechte, die im Gegensatz zu den Bühnenaufführungen (großen Rechten (nur die Aufführungen in Konzertsälen, Gaststätten, Kaffeehäusern, Variétès, Lichtspieltheatern) betreffen." Klauer in Ufita VI, S. 291.
3) s. § 2, I der Abhdlg.
4) s. Snijder van Wissenkerke: Das Urheberrecht an Musikwerken; in Ufita VI, S. 1 ff.
5) s. Plugge-Roeber, S. 27 u. 28.

Einziehung der Tantiemen und zum Abschluß von Verträgen gebessert wurde, so blieben doch noch genug Mißstände bestehen, die nach staatlichem Eingriff verlangten. Vor allem die einseitige und ziemlich willkürliche Festsetzung der Tantiemen, die Verbotsmöglichkeit und die Überwachung des Musikveranstalters mit Hilfe eines kostspieligen Kontrollapparates empfand nicht nur der Musikveranstalter als ungerecht, [6]) sondern fanden auch beim objektiven Beobachter Ablehnung. [7])

Mit dem Gesetz vom 4. VII. 1933 wurde diesen Mißständen abgeholfen, d. h. für den Musikveranstalter im Einzelnen folgendes: [8])

Er braucht sich in Zukunft nur an eine einzige Stelle wenden, um die Genehmigung zu öffentlichen Aufführungen zu bekommen, ohne fürchten zu müssen, daß weitere Gesellschaften hinzukommen; denn nach § 1 des Gesetzes ist selbst die Vermittlung von Aufführungsrechten „im eigenen Namen, sei es für eigene oder für fremde Rechnung", soweit der Abschluß der Verträge nicht durch den Urheber selbst erfolgt, an die staatliche Genehmigung gebunden. Trotzdem abgeschlossene Verträge dieser Art sind nichtig (§ 2 Mus. Verm. Ges.). Die weitgehende Aufsichtsbefugnis des Reiches gibt dem Musikveranstalter die beste Gewähr, daß keine einseitige Interessenpolitik der Urheber getrieben wird.

§ 4 des Gesetzes beseitigt außerdem die Schwierigkeit der Beilegung von Streitigkeiten für den Fall, der bisher die meisten Anlässe zu Uneinigkeiten gegeben hat und wo die Musikveranstalter am meisten benachteiligt

---

6) Stellungnahme des Reichskartells.

7) Erlanger in Ufita III, S. 513.

8) Plugge-Roeber hat schon 1930 die Schaffung einer Zentralverwertungsgesellschaft gefordert: Konsequenter Weise hätte sie das Gesetz freilich selbst schaffen und sie mit Rücksicht auf das hohe öffentliche Interesse unter Kontrolle stellen müssen." Mit Hoffmann (Ufita VI, S. 290) kann man feststellen, „daß dieses Gesetz die Erfüllung der Forderung von Plugge-Roeber bedeutet." Plugge-Roeber, S. 95: „Die wirtschaftlichen Grundforderungen des Reichskart. d. Mus. Veranst. unter Nr. 1: „Schaffung einer einzigen Zentralverwertungsstelle in Deutschland, die auf Grund von Gegenseitigkeitsverträgen mit ausländischen Verwertungsges. über das gesamte Musikweltrepertoire verfügt, sodaß jeder Mus. Veranst. Deutschlands durch Abschluß eines Gebührenvertrags mit dieser einen Stelle für sein Unternehmen die Berechtigung zum Spielen aller urheberrechtl. geschützten Musikstücke erwirbt.

waren, nämlich die Festsetzung der Höhe der Tantieme. Eine paritätisch zusammengesetzte Schiedstelle [9]) hat im Falle eines Nichtzustandekommens zwischen einem nach § 1 zugelassenen Vermittler (Stagma) und einem für den Abschluß solcher Verträge von dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda anerkannten Verbande von Musikveranstaltern über Art und Höhe der Tarife zu entscheiden. Der Vorsitzende wird durch gemeinsame Anordnung des Propagandaministers, des Reichsministers für Justiz und des Reichswirtschaftsministers bestimmt. Dieses Amt wird als ständige Einrichtung anzusehen sein, während die Beisitzer, je nach den beteiligten Organisationen von Musikveranstaltern voraussichtlich wechseln werden. [10]) Damit ist das Prinzip der kollektiv vertraglichen Regelung gesetzlich festgelegt. Dieser Paragraph hat für den Musikveranstalter noch eine einschneidende Bedeutung; nur „der vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda anerkannte Verband von Musikveranstaltern" ist erwähnt. Das sind im wesentlichen die schon einmal genannten wie das Reichskartell der Musikveranstalter, die Arbeitsgemeinschaft für Orchesterwesen (deutscher Städtetag), die Reichsrundfunkgesellschaft, Deutscher Sängerbund usw. Der Einzelmusikveranstalter ist damit gezwungen, sich einem dieser anerkannten Verbände anzuschließen; denn eine andere und bessere Möglichkeit, sich die Vorteile des § 4 des Gesetzes zunutze zu machen, bleibt ihm nicht. Klauer führt daran anschließend aus: „Überdies liegt es im Interesse aller Beteiligten, den Einziehungsapparat so einfach und billig zu gestalten, als nur möglich. Das würde aber erreicht, wenn jeder Gewerbetreibende die von ihm geschuldeten Aufführungsvergütungen an dem für ihn zuständigen Verband in gleicher Weise wie seinen Mitgliedsbeitrag zahlen und die eingehenden Tantiemen zwischen der Einziehungsgesellschaft und den Verbänden der Musikveranstalter verrechnet werden würden. Soweit übrigens späterhin im einzelnen Falle ein Musikveranstalter ausnahmsweise keiner Organisation angehören sollte, wird ihm auch ohne weiteres der von den Organisationen der Musikveranstalter ausgehandelte Tarif zugute kommen." [11])

9) Auch das wurde von Plugge-Roeber gefordert: „Regelung aller Streitigkeiten durch paritätisch besetzte Schiedsgerichte".
10) Klauer in Ufita VI, S. 297.
11) Klauer, a. a. O., S. 297.

Klauer hält auch durch die in diesem Gesetz dem Musikveranstalter gegebenen Sicherungen für einen neuen Urheberrechtsentwurf die gesetzlichen Lizenzen für Schallplatten- und Lautsprecheraufführungen für entbehrlich. [12]) Ebenso hält er für die Zukunft Zwangslizenzen für die Schallplattenkonzerte des Rundfunks und die Tonfilmmusik in den Lichtspieltheatern für überflüssig, da auf Grund des neuen Gesetzes unmittelbar zwischen Filmindustrie und Einziehungsgesellschaft eine Regelung zu finden sei. [13]) Eine solche Regelung ist mittlerweile auch erfolgt. Das „Abkommen über die Vergebung von Aufführungsrechten an Filmtheater", das zwischen der Stagma und dem Reichsverband deutscher Filmtheater vom 1. April 1934 regelte die Frage der Tonfilmtantiemen als eine Teilfrage der Vergebung musikalischer Aufführungsrechte. [14]) Auch diese Regelung erfolgte in Form eines Kollektivvertrages, d. h. die Bestimmung über den Inhalt der Aufführungsverträge ist insoweit den einzelvertraglichen Abmachungen entzogen, als vermöge der wirtschaftlichen Vormachtstellung des einen Vertragspartners die einzelnen Abmachungen zu einer formalvertraglichen Anerkennung einseitig aufgestellter Bedingungen werden würde. [15]) Der einzelne Musikveranstalter schließt selbständig einen Aufführungsvertrag mit der Verwertungsgesellschaft ab, dessen Inhalt durch seine Fachorganisation und die Verwertungsgesellschaft festgelegt ist.

Andererseits brachte das Gesetz vom 4. VII. 1933 für den Musikveranstalter einen unbedingten gesetzlichen Kontrahierungszwang. Will er geschützte Stücke spielen, so muß er einen Aufführungsvertrag mit der Stagma abgeschlossen haben und dies jederzeit durch Vorlegung eines schriftlichen Vertrages oder einer schriftlichen Einwilligungserklärung nachweisen können. Sowohl die Polizei,

12) In den §§ 24 ff. des NSJ-Entwurfes sind für die mechanische Vervielfältigung, für Vermittlung von Aufführungsrechten (§ 25) und für Rundfunkgesellschaften (§ 26) Zwangslizenzen vorgeschlagen; s. Ufita VII, S. 393.

13) § 2 der vom Reichsminister f. Volksaufkl. u. Prop. genehmigten Satzung der Stagma heißt: „Der Zweck der Gesellschaft ist die Verwertung der der Gesellschaft von ihren Mitgliedern oder von Dritten übertragenen musikalischen Aufführungsrechte an Werken der Tonkunst mit und ohne Text, auch durch Rundfunk, durch Tonfilm und durch Benutzung von Schallvorrichtungen."

14) Roeber, in Ufita VII, S. 364 ff.

15) Roeber, a. a. O., S. 367.

wie der Berechtigte können den Nachweis fordern. Gelingt der Nachweis nicht, so muß die Polizei von Amts wegen oder auf Antrag des Berechtigten die Aufführung verhindern (§ 3 Mus. Verm. Ges.). [16])

Der Musikveranstalter war zwar bisher auch schon tatsächlich gezwungen, Verträge mit den Verwertungsgesellschaften abzuschließen; denn diese hatten bei Weigerung eines Erwerbs der Aufführungsrechte ihres Gesamtrepertoires einen Unterlassungsanspruch, der sich als Totalverbot für Aufführungen aus diesem Gesamtrepertoire auswirkte. Bei der Monopolstellung des Musikschutzverbandes und bei den Publikumsansprüchen wirkte sich dieses Aufführungsverbot in einer wirtschaftlichen Lahmlegung des Unternehmers aus. Diesem blieb also nichts übrig, als auf alle Forderungen des Verbandes einzugehen, oder überhaupt auf Aufführungen zu verzichten.

Bei der im Musikvermittlungsgesetz festgelegten kollektivvertraglichen Regelung der Aufführungsbedingungen (bes. Tantiemen) wirkt sich der Kontrahierungszwang jedoch ganz anders aus. Der Musikveranstalter muß zwar auch hier bei Vermeidung eines Aufführungsverbotes mit der Stagma abschließen, aber nicht zu einseitig diktierten Bedingungen, sondern unter solchen, die mit der für ihn zuständigen Fachorganisation als angemessen vereinbart worden sind.

16) Die Schwierigkeiten, die sich dabei zunächst ergeben könnten, so wenn der Gastwirt rechtliche Gesichtspunkte geltend macht, würden sich nach Klauer (a. a. O., S. 296) von selbst erledigen, da die Polizeiorgane allmählich soviel Erfahrung sammeln würden, um über derartige Einwendungen wegzukommen.

§ 6.

Die Musikveranstaltung im Rahmen der Reichskulturkammer (RKK).

Zweck und Ziel des Gesetzes vom 22. Sept. 1933 (RGBl. I S. 659) [1]) haben Dr. Goebbels und Dr. Julius Kopsch dargelegt (s. o. § 1, 2. d. Abhdlg.): Durch Zusammenfassung aller deutschen Kulturschaffenden in einer Ständekammer den Wiederaufbau und die Reinerhaltung deutscher Kultur unter der unmittelbaren Kontrolle der Staatsführung zu sichern und zwischen den Bestrebungen der einzelnen Mitglieder einen Ausgleich zu bewirken. [2])

Dem Reichskulturkammergesetz (RKKG) ging das Gesetz zur Schaffung einer vorläufigen Filmkammer voraus. Dem jeweiligen Beruf entsprechend gehört der einzelne, im deutschen Kulturleben tätige einer der sieben Fachkammern, [3]) die als Körperschaften des öffentlichen Rechts (§ 1 RKKG und § 1 der 1. DVO zum RKKG) errichtet wurden, an. [4]) Die Fachkammern selbst sind

---

1) Schrieber I, S. 1.

2) § 3 d. 1. DVO. zum RKKG. umreißt die Aufgaben der Kammer so: „Die Reichskulturkammer hat die Aufgabe, durch Zusammenwirken der Angehörigen aller von ihr umfaßten Tätigkeitszweige unter Führung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, die deutsche Kultur in Verantwortung für Volk und Reich zu fördern, die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe zu regeln und zwischen allen Bestrebungen der ihr angehörenden Gruppen einen Ausgleich zu bewirken."
Außerdem kann der Reichsminister f. Volksaufkl. u. Prop. der Reichskulturkammer bzw. den einzelnen Kammern Sonderaufgaben stellen.

3) Gem. § 2 d. Ges. wurden außer der schon bestehenden Reichsfilmkammer errichtet: 1. Reichsschrifttumkammer, 2. eine Reichspressekammer, 3. Reichsrundfunkkammer, 4. Reichstheaterkammer, 5. Reichsmusikkammer und 6. Reichskammer der bildenden Künste.

4) § 4 der 1. DVO.; nach Pfennig eine „öffentliche Genossenschaft im Sinne der v. Gierke'schen Genossenschaftstheorie und zwar eine Zwangsgenossenschaft; so Ufita VII, S. 30; s. auch Tatarin-Tarnheyden in JW 1933, S. 2554 ff.; der dem Begriff Gierke's „herrschaftliche Genossenschaft" zu Grunde legt.

in einer Gesamtkörperschaft des öffentlichen Rechts, der Reichskulturkammer, deren Präsident der Reichspropagandaminister ist (§ 11 1. DVO z. RKKG) vereinigt (§ 2 d. 1. DVO).

Seine besondere Bedeutung hat das RKKG dadurch, daß es gemäß § 6 den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda gemeinschaftlich mit dem Reichswirtschaftsminister ermächtigt, durch Verordnungen die Bestimmungen der Gewerbeordnung in Einklang mit den Bestimmungen dieses Gesetzes zu bringen, und daß in § 7 bestimmt wird, daß der Propagandaminister zur Durchführung des Gesetzes Rechtsverordnungen und allgemeine Verwaltungsvorschriften erlassen kann.

Der Musikveranstalter gehört auf Grund der §§ 4 ff. der 1. DVO z. RKKG („wer bei der Wiedergabe von Kulturgut mitwirkt") der Reichsmusikkammer an, wird jedoch, wenn die Musikveranstaltung in seinen gewerblichen Räumen regelmäßig oder gelegentlich stattfindet, gemäß § 20 der dritten Anordnung der Reichsmusikkammer zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben [5]) und der §§ 9 und 25 der 1. DVO widerruflich von der Pflicht, der Reichsmusikkammer anzugehören, befreit; diese Befreiung kann gemäß § 20 Abs. 2 der 3. Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben vom 5.. Februar 1935 der Reichsmusikkammer (RMK) rückgängig gemacht werden. Der Lichtspieltheaterbesitzer als Musikveranstalter gehört der Reichsfilmkammer an (§ 3 Filmkammergesetz) [6]) und die am Rundfunk Mitwirkenden der Reichsrundfunkkammer. [7])

Vorhandene Zweifel über die Zugehörigkeit zu einer Kammer bzw. zu einem anderen Verband wurden und werden durch Anordnungen der einzelnen Kammerpräsidenten oder des Präsidenten der RKK behoben.

Die Einzelmitgliedschaft wird nach § 15 d. 1. DVO erworben durch Zugehörigkeit zu einem Fachverband. (S. Anm. 7, S. 70 d. Abdlg.). Unmittelbare Zugehörig-

---

5) Schrieber II, S. 31.

6) s. dazu Plugge-Roeber, Die berufsständige Neuordnung des deutschen Filmwesens in Ufita VII, S. 1 ff.

7) Die Musikveranstalter sind organisatorisch unter Abt. III der RMK erfaßt: „3. Reichsverband f. Konzertwesen; Fachgruppe I: ernste Musik, a) Arbeitsgemeinschaft f. Konzertwesen, b) allgemeiner deutscher Musikverein; II. Unterhaltungsmusik (Reichskartell d. Mus.-Veranst. Deutschl.); III. Konzertvortragskunst, Vermittlung (Verb. d. deutsch. Konzertdirektoren)."

keit ist nur möglich, wenn kein Fachverband vorhanden ist.

Für den Begriff der „Mitwirkung" ist es gleichgültig, ob die Tätigkeit gewerbsmäßig oder gemeinnützig, durch Einzelpersonen, iuristische Personen oder öffentlich-rechtliche Körperschaften bzw. Anstalten, Reichsangehörige oder Ausländer, durch Unternehmer oder Angestellte ausgeübt wird (§ 6 d. 1. DVO).

Voraussetzung für die Aufnahme als Mitglied ist gemäß § 10 d. 1. DVO, daß „die in Frage kommende Person, die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung" besitzt. [8]) Die Tätigkeit muß dabei entweder schon ausgeübt werden oder demnächst beginnen; eine Mitgliedschaft auf „Vorrat" ist also nicht möglich. [9]) Stellt sich nachträglich die Nichteignung oder die Unzuverlässigkeit im Sinne des § 10 d. 1. DVO heraus, so kann das Mitglied ausgeschlossen werden. (Ausschlußverfahren).

Der Ausschluß durch das Organ des Verbandes ist ein „privat- und mitgliedschaftsrechtlicher Akt", durch die übergeordnete Kammer ein Verwaltungsakt. [10])

Andererseits ergibt sich aus § 28 der 1. DVO, der die Strafgewalt des Präsidenten der Kammer enthält, daß Kammerpflichtigen, die entweder Nichtmitglied oder ausgeschlossen sind und eine Tätigkeit nach § 4 ausüben, diese Ausübung unmöglich gemacht werden kann; d. h. ein kammerpflichtiger Musikveranstalter kann durch Ordnungsstrafen gezwungen werden, der Reichsmusikkammer beizutreten oder seine Veranstaltungen einzustellen. [11])

Für den gewerblichen Musikveranstalter kann der Ausschluß rückgängig gemacht werden, nämlich im Falle des § 20 Abs. 2 der oben genannten Anordnung der Musikkammer, wenn zu der Musikveranstaltung „Per-

---

8) Da die Aufnahme in die Kammer Pflicht und Voraussetzung der Berufsausübung ist, die Zulassung zu einem Gewerbe also dadurch versagt werden kann, bedeuten §§ 10, 32 der 1. DVO. eine Aenderung der Gewerbeordnung (Gewerbefreiheit); s. Schrieber, S. 40.

9) Pfennig in Ufita VII, S. 35; hier ist auch beispielhaft dargetan, wann Unzuverlässigkeit und Nichteignung vorliegen.

10) Pfennig, a. a. O., S. 42; gegen eine Verweigerung der Aufnahme in den Fachverband und gegen den Ausschluß kann die Entscheidung des Präs. d. zust. Fachkammer angerufen werden (Verwaltungsbeschw. m. aufschieb. Wirkung; § 18).

11) Ueber den rechtl. Charakter des § 28 s. Möhring, a. a. O., S. 387.

sonen herangezogen werden, die den Vorschriften dieser Anordnung nicht genügen"; d. h. vor allem solche, die nicht der Reichsmusikkammer angehören.. In dieser Möglichkeit der Rückgängigmachung eines Ausschlusses nach § 20 der Anordnung liegt ein gewisser Widerspruch zu dem Zweck des § 10 d. 1. DVO. zum RKKG. Wenn ein Musikveranstalter wegen Unzuverlässigkeit ausgeschlossen wird, so ist es paradox, ihn wegen einer Handlung, die einer Anordnung der Reichsmusikkammer zuwiderläuft wieder zum Mitglied zu machen.

Der Ausschluß eines Urhebers hat zur Folge, daß Verträge, die auf eine Auswertung des Urheberwerkes hinzielen gemäß § 134 BGB nichtig sind; [12]) das hat für den Musikveranstalter nur in dem seltenen Fall Bedeutung, wenn er sich verpflichtet, das Werk eines Komponisten aufzuführen oder zu veröffentlichen ohne Vermittlung einer Verwertungsgesellschaft.

Der Ausschluß eines Musikveranstalters hat umgekehrt zur Folge, daß der Urheber auf Grund der vorliegenden nachträglichen Unmöglichkeit der Leistung nach § 325 BGB Schadensersatzansprüche wegen Nichterfüllung geltend machen kann. [13])

§ 25 der 1. DVO. gibt den Kammern die gesetzliche Stütze zum Erlaß von generellen Anordnungen und zwar „Anordnungen über wichtige Fragen innerhalb des Gebietes der Kammerzuständigkeit", und was für den Musikveranstalter besondere Bedeutung hat, Anordnungen über „Bedingungen für den Betrieb, die Eröffnung und die Schließung von Unternehmungen auf dem Gebiet. ihrer Zuständigkeit." [14]) Die Zuständigkeit ist durch § 3 d. DVO geregelt; die Anordnungen haben demnach nur gegenüber Kammerzugehörigen oder Kammerpflichtigen Wirksamkeit (§ 1 RKKG. §§ 1, 4, 3, 25 ff. d. 1. DVO). [15])

---

12) Ueber die durch Art. 4 Abs. 2 BeUe entstehenden Schwierigkeiten für den Schutz ausländischer Urheber s. Richter in Ufita VII, S. 344 ff. und Gloede, S. 43 und 45.

13) Möhring, a. a. O., S. 339.

14) Solche Anordnungen sind z. B. die Verfügung über die Pflicht zur Einsendung von Programmen musikal. Veranstalt. vom 16. Juli 1934 oder die Verfügung über die Genehmigungspflicht v. Musikfesten" v. 9. Jan. 1935; s. Ihlert Die Reichsmusikkammer, S. 20 ff.

15) Möhring, a. a. O., S. 336; Schrieber, S. 36; Gloede, S. 14; über die sachliche Zuständigkeit s. Gloede, S. 11 ff.

Nach Rohwer-Kahlmann [16]) ist es dagegen durchaus möglich, „daß die Rechtsetzungsbefugnis der Kammern über den Kreis der Körperschaftsangehörigen hinausragt" (ähnlich wie bei den Innungen). Die Richtigkeit dieser Auffassung begründet er mit der Stellung und Aufgabe der berufsständischen Kammern im Rahmen unseres Staates und mit der in § 25 aufgeführten Befugnis der Kammern, innerhalb ihres Zuständigkeitsbereiches Bedingungen für die Eröffnung von Unternehmen festzusetzen. „Es ergibt sich darnach, daß die Autonomiebefugnis des § 25 der ersten DVO z. RKKG die Ermächtigung der berufsständischen Kammern der Kulturverwaltung zum Erlaß von allgemeinen Rechtsnormen auf dem Gebiete der sachlichen Zuständigkeit enthält und daß die auf dieser Grundlage ergangenen berubsständischen Anordnungen die Bedeutung allgemeinerVorschriften mit reichsrechtlich abgeleiteter Rechtssatzwirkung haben."

Zu unterscheiden sind von den nach § 25 erlassenen Anordnungen die „allgemeinen sog. statuarischen Vorschriften, die nur die Mitglieder der Kammern binden. [17]) Der Einfluß der nach § 25 erlassenen Anordnungen auf bestehende Verträge zwischen Kammermitgliedern zeigt sich nach Möhring darin, daß die Parteien gehalten sind, ihre vertraglichen Beziehungen jeweils den Anordnungen entsprechend zu ändern; daß dabei eine Anordnung an die Stelle eines Vertrages treten kann hält Möhring zwar für möglich, lehnt es aber grundsätzlich ab. [18])

Seine volle Bedeutung wird das Reichskulturkammergesetz mit dem organischen Einbau und der Verankerung in das neue Urheberrecht bekommen. Die Reichskulturkammer wird voraussichtlich an die Stelle der schon im alten Gesetz erwähnten Sachverständigenkammern treten und als solche ausschließlich zuständig sein zur Entscheidung über Fragen, die das „Fachliche des Berufs, den beruflichen Brauch und die berufliche

16) Ufita IX, S. 329ff. Die Autonomie der berufsständischen Kammerverwaltung; s. auch Schmidt-Leonhardt, Die Reichskulturkammer, S. 25.

17) Rohwer-Kahlmann, a. a. O., S. 336; es wird dort empfohlen, nach v. Koehler die Anordnungen als Rechtssatzungen und die statuarischen Vorschriften als Verwaltungssatzungen zu bezeichnen.

18) Möhring, a. a. O., S. 340.

Sitte“ zum Gegenstande haben. Die ordentlichen Gerichte sind dann an die erstatteten Gutachten gebunden. [19])

Außerdem wird den Kammern eine weitere Aufgabe übertragen werden in der Wahrung des Urheberpersönlichkeitsrechts (droit moral, Urheberehre) nach dem Tode des Urhebers, soweit dieser keine anderen Personen dazu bestimmte. [20]) Die Reichskulturkammer hätte somit den durch die neue Urheberrechtsgesetzgebung gegebenen Rahmen sinnvoll und im Geiste der nationalsozialistischen Weltanschauung auszufüllen. [21])

---

19) Im NSJ-Entwurf § 46 so vorgesehen: „Soweit auf Grund dieses Gesetzes Fragen zu beantworten sind, für die die beruflichen Kenntnisse auf den im § 1 bezeichneten Gebieten maßgeblich sind, sind hierfür diejenigen Organe ausschließlich zuständig, die gemäß dem RKK-Gesetz vom 22. September 1933 und den dazu erlassenen Durchführungsbestimmungen durch den Präsidenten der RKK bestimmt werden. Dies gilt insbesondere für Fragen, die betreffen:
a) das fachliche des Berufes
b) den beruflichen Brauch
c) die berufliche Sitte.
Die ordentlichen Gerichte sind an die Feststellungen dieser Organe gebunden.

20) Möhring, a. a. O., S. 340 und in Arch. f. F. 1934, S. 79; Strauß in Ufita VII, S. 217 ff.; Gloede, S. 37 ff.; Schrieber Die Reichskulturkammer.

21) Richter, a. a. O., S. 337.

§ 7.

Der Rechtsschutz des Musikveranstalters. [1])

Ein Schutz des Musikveranstalters („Vermittler für Tonkunstwerke") gegen den Urheber bzw. die Urheberorganisation ist nach Hoffmann deshalb begründet, weil ihm eine Monopolgesellschaft gegenübersteht, die über alle Rechte an den Werken verfügt, die er zur Ausübung seiner Tätigkeit braucht. [2]) Während früher der Musikveranstalter den mächtigen Schutzgesellschaften gegenüber als Einzelner entweder mit allen Bedingungen, die diese stellten, einverstanden sein mußte oder auf geschützte Musik in seinem Programm überhaupt verzichten mußte, [3]) sind heute im Gesetz vom 4. 7. 1933 und im Reichskulturkammergesetz vielfache Schutzmittel für ihn vorgesehen.

Durch Unterstellung der Verwertungsgesellschaft unter staatliche Kontrolle ist sie verhindert, aus ihrer Machtstellung für sich Vorteile zu schlagen. [4]) Während früher die Bemessung der Tantiemen immer zu Meinungsverschiedenheiten führte, ist jetzt dem Musikveranstalter im Falle eines Nichtzustandekommens eines Vertrags die Möglichkeit gegeben, einen Schiedsspruch, der zu diesem Zwecke und paritätisch zusammengesetzten Schiedsstelle herbeizuführen, (§ 4 Mus. Verm. Ges.) An den von dieser Stelle festgesetzten Tarif sind beide Teile gebunden; d. h. aber für den Musikveranstalter nichts anderes, als den Abschluß eines Aufführungsvertrages erzwingen zu können (Kontrahierungszwang). Er braucht heute nicht mehr auf Urheberrechtsgut verzichten, wenn er, vorausgesetzt, daß alle sonstigen Erfordernisse vorliegen, sich wegen der Art und Höhe der

---

1) Wer als Musikveranstalter zu betrachten ist, wurde in § 2 der Abhandlung erörtert.

2) Hoffmann in JW 1936, S. 155.

3) Siehe im einzelnen § 4 der Abhdlg.

4) was früher öfter der Fall war; s. Hoffmann, a. a. O., S. 155.

Tantieme mit der Autorengesellschaft nicht einigen zu können glaubt. [5])

Innerhalb des Reichskulturkammergesetzes ergibt sich ein Schutz des Musikveranstalters aus den allgemeinen Aufgaben dieses Gesetzes (§ 3 d. 1. DVO): nämlich „die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe zu regeln und zwischen allen Bestrebungen der ihr angehörenden Gruppen einen Ausgleich zu bewirken." Gerade in der Verfolgung der Interessen der Allgemeinheit liegt für den Musikveranstalter auch ein starker Schutz seiner Belange; denn er vermittelt ja der Allgemeinheit das Werk des Schöpfers. Am offensichtlichsten wird dies bei der Rundfunkveranstaltung, da diese nur im staatlichen und Allgemeinheitsinteresse stattfindet. „Hier erscheint die gesetzliche Lizenz (die Vorbilder Italiens, Neuseelands, Norwegens und Polens, auch der Niederlande und die Gesetzentwürfe in der Tschecho-Slovakei und der Schweiz beweisen es) notwendig, um die Aufgaben des Rundfunks als des unfehlbaren Mittels zur Mobilisierung des nationalen Geistes zu verwirklichen." [6])

Soweit die Wiedergabe der Musikveranstaltung als eine schutzbedürftige Leistung angesehen werden kann, wie bei der Rundfunksendung, (§ 4 2. der Abhdlg.) eventuell auch beim Dirigenten und selbstveranstaltenden Künstler, ist diese zum Teil schon geschützt, zum Teil ein Schutz vorgesehen und zwar nach den allgemeinen Normen des Wettbewerbsgesetzes oder als besonderer Leistungsschutz [7]) (NSJ-Entwurf §§ 44 u. 45).

Die bisherige nationale Gesetzgebung auf dem Gebiete des Kulturschaffens hat mit den Gesetzen vom 4. 7. 1933 und dem Reichskulturkammergesetz dem Musikveranstalter einen wirksamen Schutz gegen seine wirtschaftliche Ausbeutung und gegen die Ausbeutung seiner geistigen Leistung gegeben. Mit Hilfe der Möglichkeiten des § 25 der 1. DVO zum RKKG und mit Hilfe der disziplinaren Strafmöglichkeiten (§§ 10, 28 der 1. DVO zum RKKG) kann dieser Schutz praktisch verwirklicht und mit dem nötigen Nachdruck versehen werden.

---

5) Im § 25 NSJ-Entwurf ist ein Kontrahierungszwang vorgesehen, wenn es sich um Mitglieder von staatlich anerkannten Fachverbänden handelt; das sind nach dem RKKGes. alle in der Reichsmusikkammer vereinigten Organisationen.

6) Hoffmann, a. a. O., S. 155.

7) s. Hoffmann GRUR 1934.

Außerdem bleibt dem Musikveranstalter immer noch der Schutz, der ihm aus dem allgemeinen Vertragsrecht zuteil wird für den Fall, daß er glaubt, zivilrechtliche Ansprüche aus einem Vertragsverhältnis mit einem Urheber zu haben. Insbesondere kann er aus dem Vertrag auf Erfüllung oder auf Schadenersatz wegen Nichterfüllung klagen, wenn auf Seiten des Urhebers eine schuldhafte Verletzung des Vertrages vorliegt (§ 276 BGB).

Hat der Musikveranstalter mit einem Urheber einen Aufführungsvertrag abgeschlossen und der Urheber wird aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen, so wird der Veranstalter von der Verpflichtung zur Aufführung frei, da der Vertrag gemäß § 134 BGB nichtig ist. [8])

8) s. § 6 der Abhdlg.

§ 8.

Der Schutz des Urhebers gegen den Musikveranstalter.

Einleitend werden zweckmäßigerweise erst die zu schützenden Rechte und Befugnisse des Urhebers, die durch den Musikveranstalter verletzt werden können, kurz betrachtet. [1])

1. Der Urheber hat das Recht, sein Werk das erste mal der Allgemeinheit mitzuteilen. Diese Befugnis ist „nicht nur das wichtigste, sondern auch das ureigene Element des Urheberpersönlichkeitsrechts, durch dessen Ausübung das in der Geheimsphäre des Urhebers befindliche Werk von diesem losgelöst wird und nunmehr den Weg in die Öffentlichkeit geht." [2]) Eine Verletzung dieses Rechts ist naturgemäß nur möglich, solange eben eine Veröffentlichung noch nicht erfolgt ist. In der Literatur ist nicht ausdrücklich erwähnt, daß auch eine Veröffentlichung der Komposition in Form einer öffentlichen Aufführung eine Mitteilung im Sinne des § 11 Abs. 1 darstellt; [3]) doch bezieht sich diese Befugnis auf alle Werkarten, wobei die Art der öffentlichen Mitteilung beliebig sein kann. [4]) Mitteilen ist nach Marwitz-Möhring der weiteste Begriff, unter den das Zugänglichmachen des Werkes bezw. seines Inhalts zu erfassen ist", [5]) also auch in Form einer Aufführung, sei sie unmittelbar oder mittelbar (durch Schallplatten, Rundfunk usw.).

2. Die Befugnis der öffentlichen Aufführung nach § 11 II LUG. [6]) ist das Recht des Urhe-

---

1) denn, „was dem Urheber vorbehalten ist, ist dem andern verboten" und genießt Schutz; s. Riezler, S. 248.
2) Hoffmann in „Das Recht des schöpf. Menschen, S. 253.
3) Ausdrücklich erwähnt ist immer nur die erste öffentliche Mitteilung von Schriftwerken.
4) Marwitz-Möhring, S. 108: „Sie äußert sich in Verbindung mit jeder urheberrechtlichen Befugnis, wenn diese zum ersten Mal ausgeübt wird, wodurch das unveröffentlichte Werk der Volksgemeinschaft bekanntgemacht wird." Hoffmann, a. a. O., S. 253.
5) Marwitz-Möhring, S. 120.
6) s. § 3 der Abhdlg.

bers, das durch den Musikveranstalter am häufigsten verletzt wird. Vor allem früher, als die meisten Musikveranstalter der Anschauung waren, mit dem Kauf der Noten sei das Aufführungsrecht verbunden, kam es zu Verletzungen dieser Befugnis und zu zahlreichen Prozessen.

3. Als weiteres Recht des Urhebers ist zu seinem Schutz das Urheberpersönlichkeitsrecht (droit moral, Urheberehre), normiert, das ihm die Gewähr gibt, daß sein Werk unverändert und unversehrt wiedergegeben wird. [7]) Dieses Recht verbleibt dem Urheber, auch wenn er die sog. Nutzungsrechte einem Dritten übertragen hat, grundsätzlich vorbehalten. [8]) (§ 9 LUG). Gegenstand des Rechts ist die Beziehung zwischen Werk und Schöpfer bezw. das Werk selbst. [9]) Von besonderer Bedeutung wird das Recht dann, wenn es sich um ein Werk handelt, das zwar keinen allgemeinen Urheberschutz mehr genießt, aber eine so überragende Bedeutung hat, daß willkürliche Änderungen gegen das Interesse der Allgemeinheit verstoßen würden.

4. Zu erwähnen ist hier noch die gewerbsmäßige Verbreitung wegen der rundfunkmäßigen Wiedergabe.

Alle diese Rechte des Urhebers genießen einen Schutz nicht nur des Urhebers willen, sondern es liegt ebenso im Interesse der Allgemeinheit, die Grenzen des Schutzes dort zu ziehen, wo sie den besten Ausgleich zwischen Schöpfer und Verbraucher darstellen. Ihr liegt daran, dem Urheber die Möglichkeit zu geben, frei und im Hinblick auf eine angemessene wirtschaftliche Verwertungsmöglichkeit seines Werkes unbeschwert schaffen zu können und die Gewähr zu haben, daß das Werk unter seinem Namen der Allgemeinheit unversehrt übermittelt wird. Der Schutzbegriff hat damit nicht mehr den liberalistischen Sinn: Schutz vor der Allgemeinheit,

---

7) Zu dieser Befugnis gehört nach den Beschlüssen der Romkonferenz (Art. 6b der BeUe) „das Recht, die Urheberschaft für sich in Anspruch zu nehmen, das Recht, sich jeder Einstellung, Verstümmelung oder sonstigen Aenderung des Werkes zu widersetzen, die seiner Ehre oder seinem Ruf abträglich sein würden."

8) Doch können einzelne Auswirkungen des Rechts für sich übertragen werden; s. Hoffmann, BeUe, S. 121.

9) Hoffmann BeUe, S. 102 und in „Das Recht d. schöpf. Menschen", S. 252; de Boor „Vom Wesen", S. 36.

sondern Schutz im Interesse der Allgemeinheit und damit gerechter Ausgleich. [10])

1. Der zivilrechtliche Schutz des Urhebers.

Die Normen für den zivilrechtlichen Schutz des Urhebers sind zum Teil im LUG, zum Teil, so weit die zivilrechtliche Verfolgbarkeit der sich aus Urheberrechtsverletzung ergebenden Ansprüche in Frage stehen, außerhalb dieses Gesetzes (im BGB) zu suchen. Die zivilrechtlichen Möglichkeiten des Urhebers, Verletzungen seiner Befugnisse zu unterbinden, bezw. den ihm entstandenen Schaden ersetzt zu erhalten, sind die Klagen auf Unterlassung und auf Schadensersatz.

a) Bei unbefugter Veröffentlichung und Verbreitung des Werkes (§ 11 I LUG) durch den Musikveranstalter kann der Urheber gemäß § 36 LUG Schadensersatz verlangen, wenn die Verletzung des Rechts vorsätzlich [11]) oder fahrlässig geschehen ist.

§ 36 LUG ist auch anzuwenden, wenn man die Wiedergabe der Musik im Tonfilm mit Elster als Vorführung ansieht.

b) Bei unbefugter öffentlicher Aufführung geschützter Musik kann der Urheber von dem Musikveranstalter nach § 37 LUG Schadenersatz verlangen, wenn Vorsatz oder Fahrlässigkeit gegeben ist. Wann Fahrlässigkeit vorliegt, d. h. wie weit der Unternehmer als Veranstalter eine Kontrollpflicht gegenüber der Kapelle hat, wurde in § 3 der Abhandlung dargelegt. [12])

Es besteht bei Übertretung eines Schutzgesetzes zwar keine Erfolgshaftung, wohl aber besteht eine Vermutung, daß die Rechtsverletzung eine schuldhafte ist. Kann der Unternehmer nicht nachweisen, daß er alles erforderliche getan hat, um einen Eingriff in fremdes Urheberrecht abzuwenden, so wird Fahrlässigkeit angenommen. [13])

Diese Schadensersatzklagen entsprechen denen des § 823 BGB und sind wie diese auf Verschulden be-

10) s. dazu Hoffmann in JW 1936, S. 153 und in Recht des schöpf. Menschen, S. 255 und in seinen früheren Abhandlungen; Kopsch in Ufita VII, S. 385; Elster in Ufita VI, S. 193; Müller in Ufita VI, S. 398 f. u. a.

11) dolus eventualis genügt. Siehe Marwitz-Möhring, S. 248; Irrtum schließt Vorsatz aus, kann aber Fahrlässigkeit begründen, wenn er nicht entschuldbar ist.

12) Marwitz-Möhring, S. 249; Allfeld, S. 305.

13) Erlanger in Ufita III, S. 509 ff.

gründet. Bei objektiv widerrechtlichen Handlungen ohne subjektive Schuld hat der Urheber nach diesen Bestimmungen keine Möglichkeit, den ihm entstehenden Schaden geltend zu machen. [14]) Doch hat das Reichsgericht in RGZ 121/258 ff. nach anfänglich anderer Ansicht (RGZ 90/137) dem Verletzten die Möglichkeit der Klage aus ungerechtfertigter Bereicherung neben [15]) der Schadensersatzklage aus §§ 36, 37 LUG und auch bei Nichtvorliegen derselben (bei nur objektiver Widerrechtlichkeit) gegeben. [16])

Nach Erlanger ist die Bereicherungsklage nur ein subsidiärer Rechtsbehelf und kann in der Regel die Schadenersatzklage nicht ersetzen. [17]) Wegen der Verschiedenheit der Verjährungsfristen (nach § 37 = 3 Jahre, nach §§ 812 ff. BGB = 30 Jahre) besteht nach Marwitz-Möhring die Bereicherungsklage neben der Schadenersatzklage und kann, wenn diese verjährt ist, an deren Stelle treten. [18])

Die Schwierigkeit der Bereicherungsklage liegt in dem Nachweis, daß der Beklagte auf Kosten des Klägers etwas erlangt hat; denn der Kläger muß, da er gewöhnlich nur die übliche Lizenzgebühr herausverlangen kann, nachweisen, daß der Beklagte mit ihm bei Kenntnis des Urheberrechts einen Lizenzvertrag abgeschlossen hätte. Hätte der Beklagte dagegen auf die Aufführung verzichtet, so könnte der Kläger nur den durch die Urheberrechtsverletzung erzielten wirtschaftlichen Mehrerlös verlangen. [19])

Die Bereicherungsklage wird zwar allgemein anerkannt, doch wegen der vorliegenden Schwierigkeiten des Nachweises der Vermögensverschiebung nicht als geeigneter Rechtsbehelf angesehen, [20]) zumindest aber ist sie jeweils besonders sorgfältig zu prüfen. [21])

c) Neben der Schadensersatzklage und Bereicherungsklage hat der Urheber die Möglichkeit der nega-

---

14) Freiesleben, S. 154; Marwitz-Möhring, S. 232ff.; Allfeld, S. 299; Dienstag-Elster, S. 33.
15) Siehe Riezler, S. 144.
16) Allfeld, S. 218; Marwitz-Möhring, S. 234 u. a.; es ergibt sich sich die Anwendbarkeit der §§ 812ff. BGB ohne weiteres aus dem Entwurf (Begründung, S. 38).
17) Erlanger, a. a. O., S. 509ff.
18) Marwitz-Möhring, a. a. O., S 235.
19) s. Erlanger, S. 509ff.; Marwitz-Möhring, S. 238.
20) Marwitz-Möhring, S. 234ff.; Erlanger, a. a. O., S. 516.
21) Dienstag-Elster, S. 34.

torischen Unterlassungsklage [22]) (§ 1004 BGB), die dahin geht, daß das Gericht dem Verletzer des Urheberrechts bei Geld- oder Haftstrafe im Falle der Zuwiderhandlung weitere Rechtsverletzungen untersagt. Diese aus § 1004 BGB abgeleitete Klage ist heute allgemein anerkannt; [23]) schon vom Standpunkte des allgemeinen bürgerlichen Rechts sei sie begründet, der im Falle der Eigentumsstörung einen klagbaren Anspruch auf Unterlassung der Beeinträchtigung zugestehe. [24]) Sie ist ebenfalls von einem Verschulden unabhängig. Vorausgesetzt ist nur eine bereits vorliegende oder unmittelbar drohende Urheberrechtsverletzung und eine bestehende Wiederholungsgefahr, [25]) die namentlich dann anzunehmen ist, wenn der Beklagte eine Rechtsverletzung oder den Unterlassungsanspruch des Klägers nicht anerkennen will. [26]) Ist zu besorgen, daß durch weitere Rechtsverletzungen die Verwirklichung der Ansprüche des Urhebers wesentlich erschwert wird, so kann dies durch Erlassung einer einstweiligen Verfügung gemäß § 935 ZPO verhindert werden. Gegen weitere Verletzungen seiner Rechte nach Erlaß des Urteils ist der Urheber durch § 890 ZPO geschützt.

Die Unterlassungsklage muß sich auf bestimmte Musikstücke beziehen; eine allgemeine Angabe, z. B. eines Autorenverbandes „auf Unterlassung konzertmäßiger Aufführungen der von dem Kläger kontrollierten Musikstücke" hat das Reichsgericht nicht anerkannt. [27])

d) Marwitz-Möhring weist auch noch auf die Möglichkeiten eventueller Ansprüche aus Geschäftsführung ohne Auftrag hin, [28]) hält sie aber für wertlos, da sie für die Fälle einer unverschuldeten Urheberrechtsverletzung nicht weiterführen würden. Doch sei bei vorsätzlicher Verletzung die Möglichkeit gegeben, den ganzen Gewinn herauszuverlangen — auch wenn ihn der Urheber nicht hätte ziehen können, denn § 687 Abs. II BGB läßt die Geltendmachung der aus §§ 677, 678, 681, 682 sich erge-

22) RGZ 102/113ff.
23) Riezler, S. 113; Allfeld, S. 217; Marwitz-Möhring, S. 232; Freiesleben, S. 154; Dienstag-Elster, S. 33.
24) Marwitz-Möhring, S. 232.
25) Ergibt sich aus § 1004 BGB.
26) Marwitz-Möhring, S. 232; Dienstag-Elster, S. 33.
27) RGE vom 10. 2. 1929 in JW 1929, S. 3081.
28) Die Anwendbarkeit der §§ 677ff. BGB wird allgemein angegenommen; s. Riezler, S. 129; Marwitz-Möhring, S. 239.

benden Ansprüche zu. Eine unechte Geschäftsführung (Geschäftsanmaßung) liegt vor, wenn das Urheberrecht bewußt verletzt und eine Geschäftsbesorgung zum Nachteil und gegen den Willen des Geschäftsherrn vorgenommen wird. Diese Formulierung ist allgemein anerkannt. [29]) Die Ansicht des Reichsgerichts, daß der Anspruch aus § 687 BGB [30]) schon bei Fahrlässigkeit gegeben sei, teilt Marwitz-Möhring nicht, da sich das mit dem Wortlaut des Gesetzes („obwohl er weiß" § 687) nicht vereinbaren ließe. Es ist darauf zu achten, daß Irrtum den Vorsatz ausschließt und damit die Anwendbarkeit des § 687 Abs. II BGB. [31])

e) Auch die analoge Anwendung der §§ 987 ff BGB durch Marwitz-Möhring [32]) wird von Erlanger [33]) abgelehnt, da man so typisch sachenrechtliche Vorschriften nicht auf die Rechtsverhältnisse zwischen Aufführendem und Inhaber des Urheberrechts zur Anwendung bringen könne. Logischerweise schließe § 37 LUG die §§ 987 ff BGB aus.

f) Im allgemeinen ist bei sachgemäßer Auslegung der Spezialbestimmungen des LUG (s. o.) „eine geeignete und genügende Waffe gegen Urheberrechtsverletzungen — jedenfalls durch unerlaubte Aufführung" gegeben. [34])

g) Die Schadenshöhe und -berechnung ist nach §§ 249 ff BGB zu behandeln. [35])

2. Der strafrechtliche Schutz des Urhebers.

Die einschlägigen Strafbestimmungen für Urheberrechtsverletzungen sind in den §§ 38, 39, 40 und 41 LUG enthalten.

Für vorsätzliche, unbefugte, gewerbsmäßige Verbreitung und Aufführung eines Werkes der Tonkunst ist eine Geldstrafe von 3 Mk. bis 10 000 Mk. [36]) und für vorsätzliche, unbefugte Veröffentlichung bis zu 1500

---

29) Marwitz-Möhring und die dort angeführten.
30) „als eine durch Analogie mit der sog. unechten Geschäftsführung begründeten Ausbildung des Begriffs der Entschädigung."
31) Marwitz-Möhring, S. 248.
32) a. a. O., S. 240.
33) a. a. O., S. 507 ff.
34) Erlanger, a. a. O., S. 517.
35) Dienstag-Elster, S. 33; s. im Einzelnen Marwitz-Möhring, S. 255 ff.
36) Nach Artikel 14 der VO vom 6. 2. 1924.

Mk. vorgesehen. (§§ 38 u. 39). Außerdem kann gemäß § 40 auf Verlangen des Berechtigten auf eine, an ihn zu erlegende Buße bis zu 6000 Mk. erkannt werden. Bei unbefugten Änderungen ist im § 38 LUG eine Geldstrafe bis zu 300 Mk. vorgesehen.

Der objektive Tatbestand ist der jeweils unbefugte Eingriff in eine Befugnis des Urhebers. Subjektiv ist Vorsatz verlangt. Der Musikveranstalter macht sich daher immer strafbar, wenn er vorsätzlich eine der genannten Urheberrechtsverletzungen begeht; dolus eventualis genügt auch hier.

3. Der ständische Schutz des Urhebers.

Durch das Gesetz über Vermittlung von Musikaufführungsrechten vom 4. VII. 1933 [37]) und durch das Reichskulturkammergesetz [38]) ist auch dem Urheber ein neuer Schutz gegeben, der in vielen Fällen wirksamer ist, als der, den das LUG ihm gewährt. Während die Beschreitung des Prozeßweges mit hohen Kosten, großen Schwierigkeiten im Prozeß selbst (Nachweis des Schadens, Wegfall des Schadensersatzes bei Gutgläubigkeit des Täters usw.) verbunden ist und langhingezogene Verfahren mit sich brachte, [39]) hat die neue Gesetzgebung wesentlich schnellere und wirksamere Möglichkeiten geschaffen.

Das Musikvermittlungsgesetz hat durch die Zusammenfassung aller Urheberrechte in einer Verwertungsgesellschaft eine, gemeinsam mit den Verbänden der Musikveranstalter einheitliche Tantiemefestsetzung ermöglicht und in seinem § 3 die Möglichkeit geschaffen, die Einziehung dieser Tantieme auch tatsächlich durchzusetzen, bzw. unbefugte öffentliche Aufführungen zu unterbinden, ohne es zu großen Prozessen kommen zu lassen. [40]) In der Erkenntnis, daß „vom Standpunkte des sozial gebundenen Rechts jeder, der geschützte Werke von Urhebern für seine Erwerbszwecke nutzt, diesen auch das schuldige Entgelt oder, wie es Josef Kohler

37) in Ufita VI, S. 339.
38) Schrieber, S. 1.
39) Die Frage, ob die bisher gegebenen Rechtsbehelfe zur Wahrung der Interessen des geistigen Eigentümers ausreichten, „muß entschieden verneint werden". Freiesleben, S. 158.
40) abgesehen davon, daß durch die gemeinsame Festsetzung der Höhe der Tantieme die Meinungsverschiedenheiten sowieso seltener werden dürften.

einmal nannte, den Ehrensold zu zahlen hat", [41]) hat der Gesetzgeber die staatliche Institution der Polizei für die restlose Tantiemeerfassung nutzbar gemacht, die, wenn der Musikveranstalter den Nachweis über den Erwerb der Aufführungsbefugnis auf Aufforderung nicht erbringen kann, ihn von Amts wegen oder auf Antrag des Berechtigten an der Aufführung verhindert. [42])

Das Reichskulturkammergesetz gibt den Einzelkammern die Berechtigung, gegen ihre Mitglieder disziplinär vorzugehen. Da sowohl der Urheber als auch der Musikveranstalter Mitglieder der Reichsmusikkammer sind, hat es der Kammerpräsident mit Hilfe der §§ 10 und 28 d. 1. DVO z. RKKG in der Hand, „zwischen allen Bestrebungen der ihr angehörenden Gruppen einen Ausgleich im Sinne des § 3 der DVO zu bewirken." Das bedeutet für den Urheber (wie auch für den Musikveranstalter), daß seine Befugnisse, soweit sie sich mit dem Allgemeininteresse decken, durch seine Mitgliedschaft bei einem Fachverband der Musikkammer wirksamen Schutz genießen; denn eine Urheberrechtsverletzung ist ein Verstoß gegen die „berufliche Sitte", die unter anderem durch die Anordnungen des Musikkammerpräsidenten (gem. § 25 d. 1. DVO) bewahrt wird und auf dem Disziplinarwege verfolgt werden kann.

Es ist dabei vor allem an den Schutz der „Urheberehre" zu denken, der nach Richter ebenfalls weniger aus einem persönlichkeitsrechtlichen Anspruch herzuleiten, als vielmehr „eine Erfüllung der Volksgemeinschaft sich selbst gegenüber" ist. [43]) Solange der Urheber lebt, kann er mit Hilfe seiner Standesorganisation verhindern, daß sein Werk durch Änderungen verwässert oder durch schlechte Aufführungen „verschandelt" wird. Die Reichskulturkammer gibt ihm in Zukunft darüber hinaus die Gewähr, daß, soweit es sich um volkswichtige und überragende Werke handelt, auch nach seinem Tode und auch nach Ablauf der Schutzfrist dieses der Gemeinschaft so erhalten bleibt, wie er es geschaffen hat. [44])

---

41) s. auch Richter in Ufita VII, S. 331.

42) Hoffmann in Ufita VII, S. 290: Betrachtungen zum neuen Musikaufführungsgesetz.

43) Richter, a. a. O., S. 331.

44) s. dazu § 6 der Abhandlung.